0.M3O7
3 2911 00223645 3

SYRACUSE
UNIVERSITY
LIBRARY

SYRACUSE UNIVERSITY
SUOS CULTORES SCIENTIA CORONAT
FOUNDED A·D·1870

E. S. BIRD LIBRARY

C# 16168289
FC: S# 0

DATE LOANED

9 Nov '49 K Y
15 Mar '50 X – 2 weeks pd

30 Oct '50 K Y
27 Feb '51 R pd

25 Sep '54 S
30 Nov '54 L

1 Dec '54 S
3 Jan '55 H S

3 Feb '55 F

2 3 [illegible] '65 [illegible]

Digitized by the Internet Archive
in 2025

https://archive.org/details/bwb_T4-AKD-586

L'Opéra de Rameau

A LA MÊME LIBRAIRIE

LES MUSICIENS CÉLÈBRES

DIRECTEUR : M. ANDRÉ PIRRO, Professeur à la Sorbonne

Chaque volume de format in-8 (21×14) contient 128 pages et 12 planches hors texte.

Auber, par Ch. MALHERBE.
Bach, par Th. GÉROLD
Beethoven, par Vincent D'INDY.
Berlioz, par Arthur COQUARD.
Bizet, par Henry GAUTHIER-VILLARS.
Boïeldieu, par Lucien AUGÉ DE LASSUS.
César Franck, par Maurice EMMANUEL.
Chopin, par Élie POIRÉE.
Clavecinistes (Les), par André PIRRO.
Couperin, par A. TESSIER.
Félicien David, par René BRANCOUR.
Debussy, par Charles KŒCHLIN.
Glinka, par M.-D. CALVOCORESSI.
Gluck, par Jean D'UDINE.
Gounod, par P.-L. HILLEMACHER.
Grétry, par Henri de CURZON.
Hændel, par Michel BRENET.
Hérold, par Arthur POUGIN.
Lalo, par Georges SERVIÈRES.
Liszt, par M.-D. CALVOCORESSI.
Lully, par Henri PRUNIÈRES.
Luthistes (Les), par Lionel DE LA LAURENCIE.
Massenet, par Charles BOUVET.
Méhul, par René BRANCOUR.
Mendelssohn, par P. de STŒCKLIN.
Meyerbeer, par Henri DE CURZON.
Mozart, par Camille BELLAIGUE.
Musique Chinoise (La), par L. LALOY.
Musique Grégorienne (La), par Dom Augustin GATARD.
Musique militaire (La), par Michel BRENET.
Musique des Troubadours (La), par Jean BECK.
Offenbach, par René BRANCOUR.
Organistes (Les), par Félix RAUGEL.
Paganini, par J.-G. PROD'HOMME.
Palestrina, par Félix RAUGEL.
Primitifs de la Musique française (Les), par Amédée GASTOUÉ.
Rameau, par Lionel de la LAURENCIE.
Reyer, par Adolphe JULLIEN.
Rossini, par Lionel DAURIAC.
Schubert, par L.-A. BOURGAULT-DUCOUDRAY.
Schumann, par Camille MAUCLAIR.
Smetana, par J. TIERSOT.
Verdi, par Camille BELLAIGUE.
Violonistes (Les), par M. PINCHERLE.
Weber, par Georges SERVIÈRES.

Histoire de la Langue Musicale, par MAURICE EMMANUEL. 2 vol. in-8° avec 683 exemples musicaux . . . 30 fr. (*Ouvrage couronné par l'Institut.*)

Histoire des Instruments de Musique, par René BRANCOUR. 1 vol. in-8°, 16 planches hors texte . . . . . 25 fr. (*Ouvrage couronné par l'Académie française.*)

Le Ballet de Cour en France avant Benserade et Lully, par Henry PRUNIÈRES. 1 vol. in-8°, 16 pl. hors texte, nombreuses notations musicales. 15 fr. (*Ouvrage couronné par l'Institut.*)

Qu'est-ce que la Danse, par Jean D'UDINE. 1 vol. in-8°. 16 pl hors texte. 15 fr.

Wagner, par Elie POIRÉE. 1 vol. in-8°, 16 planches hors texte . . . 20 fr.

Essais de Technique et d'Esthétique Musicales. *Le Discours musical. Son principe. Ses formes expressives.* Précédé d'une étude sur *Les Maîtres Chanteurs* de WAGNER, par E. POIRÉE. 1 vol. in-8, 650 notations musicales. Prix . . . . . 30 fr.

La Vie intérieure de Schumann, par Robert PITROU. 1 vol. in-8, 8 pl. hors texte. 20 fr.
Qu'est-ce que la musique, par Jean D'UDINE. 1 vol. in-8, 16 pl. hors texte. . . 15 fr.

DU MÊME AUTEUR

L'Humanisme Musical en France au XVI^e siècle (*Encyclopédie de la Musique*, Paris, Delagrave, 1913).
Chants de Carnaval Florentins du XV^e Siècle. Texte musical publié pour la première fois d'après les manuscrits, (Paris, Sénart, 1913).
Berlioz. (Paris, Alcan, 1923).
Œuvres Musicales. (Editions Maurice Sénart).

SYRACUSE UNIVERSITY
LIBRARY

PAUL-MARIE MASSON

L'Opéra de Rameau

SEIZE PLANCHES HORS TEXTE

PARIS
HENRI LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON
—
1930

SYRACUSE UNIVERSITY
LIBRARY

HOMMAGE A RAMEAU

ML
410
.M9
D7

PRÉFACE

Je ne voudrais pas que l'on cherchât dans ce livre ce que je n'ai pas eu le dessein d'y mettre. Aussi, quelques lignes de préface me semblent-elles nécessaires.

Je me suis proposé d'écrire sur l'œuvre dramatique de Rameau un essai de critique historique.

Il s'agit ici de critique *et non d'histoire proprement dite. On ne trouvera donc pas, dans ce qui va suivre, le récit détaillé de la carrière dramatique de Rameau, ou des circonstances qui ont accompagné l'élaboration, la création et les reprises de chacun de ses opéras. Tout cela devrait avoir sa place dans une biographie de Rameau, que j'écrirai peut-être plus tard. Je me suis attaché à examiner les œuvres elles-mêmes, et à déterminer ce qu'elles nous révèlent sur le genre de l'opéra français du* XVIII^e^ *siècle et sur la personnalité artistique de Rameau. Dans l'examen de ces œuvres, j'ai envisagé surtout la partie musicale de l'opéra, et je n'ai fait intervenir l'étude littéraire que dans la mesure où elle était indispensable à la pleine compréhension de l'ensemble. Ce livre est donc avant tout un livre de critique musicale. Et, comme le titre l'indique, il ne porte que sur une partie, d'ailleurs la plus importante, de l'œuvre de Rameau, sur sa musique de théâtre. La musique instrumentale, la musique vocale de concert, et, à plus forte raison, l'œuvre théorique restent naturellement en dehors du sujet et ne sont utilisées que comme compléments d'information.*

Mais la critique, appliquée aux œuvres du passé, est nécessairement historique. *Pour exercer sa double fonction, d'analyse et de jugement, elle doit sans cesse faire appel à l'histoire. L'analyse des œuvres n'est possible que si on les rattache à des traditions de style qui les expliquent en partie, à une technique générale souvent très différente de la nôtre. Une des tâches principales de la critique est de refaire en quelque sorte l'œuvre avec l'auteur lui-même. Comment y parvenir si l'on ne se met d'abord dans l'état d'esprit et dans les habitudes artistiques du temps ? Quant*

366168

Music AA 2856 48 G. Schirmer 5.19

aux jugements, ils doivent prendre fréquemment la forme de comparaisons, marquer en quoi un artiste continue ceux qui le précèdent, annonce ceux qui le suivent, ou se distingue des uns et des autres. Même les jugements qui prétendent déterminer sans considération de temps la valeur en quelque sorte absolue des œuvres d'art, ou du moins ce qui reste en elles de vivant pour nous, même ces jugements qui se donnent pour purement esthétiques, gagnent à être éclairés, sinon toujours confirmés, par les témoignages des contemporains.

Cette nécessité de faire intervenir l'histoire dans la critique s'impose particulièrement pour l'étude de l'œuvre dramatique de Rameau. L'opéra français est une forme d'art à peu près unique au XVIII^e^ *siècle, puisque c'est l'opéra italien qui règne alors sans conteste dans les autres pays de l'Europe. Cette forme d'art comporte des éléments originaux, qui ne peuvent pas être assimilés aux éléments analogues de la musique dramatique italienne. Pour les définir, il faut avoir recours aux musiciens et aux critiques français de l'époque. Il est même parfois nécessaire d'adopter une terminologie nouvelle, plus ou moins empruntée au langage du temps ; car nos termes musicaux actuels, quand ils peuvent convenir aux œuvres anciennes, sont encore trop exclusivement inspirés par la tradition de l'école italo-allemande. On risque de fausser complètement l'interprétation du théâtre de Rameau, si l'on ne prend pas pour point de départ la conception particulière de l'opéra français classique. Aussi ai-je souvent laissé la parole aux contemporains de Rameau, et à Rameau lui-même, qui s'est nettement expliqué, en maints endroits de ses œuvres théoriques, sur l'emploi de la musique dans l'opéra.*

J'ai même cru bon, notamment dans le premier chapitre, de donner çà et là un assez grand nombre d'indications qui relèvent uniquement de l'histoire. Il y a des faits que j'aurais pu supposer connus et il m'eût été beaucoup plus commode d'y faire simplement allusion, selon l'usage trop courant dans bien des ouvrages de critique. Mais il s'agissait précisément de faits peu connus ou même totalement inconnus, qui ne se trouvent mentionnés que dans des textes difficiles à retrouver. Il m'a semblé qu'en les juxtaposant à l'étude critique on pouvait rendre cette étude même plus claire et plus probante. Je n'ai donc pas hésité à mettre à la disposition du lecteur ce minimum de faits historiques, sans en faire le but principal de ce livre, qui reste bien, essentiellement, un livre de critique musicale.

Est-il besoin d'ajouter que ce livre ne prétend être qu'un essai ? *Les conditions d'une étude approfondie sur la musique de Rameau sont encore trop défavorables pour qu'il puisse en être autrement. La grande édition moderne entreprise en* 1895 *par la maison Durand, et déjà fort utile pour les musiciens, demeure scandaleusement interrompue. Plus de vingt actes du théâtre de Rameau ne sont encore accessibles que sous leur forme primitive, éditions anciennes, ou même surtout partitions manuscrites. Les œuvres antérieures, celles de Lully et des musiciens de la*

Régence, sans parler de la musique italienne, sont encore plus mal partagées. La tentative si méritoire de l'éditeur Michaëlis, inaugurée vers 1880, *n'a pas été continuée. Ce double abandon n'est qu'un des exemples trop fréquents de l'incroyable dédain que les Français manifestent pour la musique de leur pays.*

D'autre part, la documentation sur la musique est si abondante dans les textes du XVIII^e^ *siècle, ouvrages de théorie ou de critique, périodiques, mémoires et correspondances, que je ne saurais me vanter, malgré des recherches minutieuses, de n'avoir pas laissé échapper quelque texte important pour l'interprétation de l'œuvre de Rameau. En outre, cette interprétation elle-même soulève une foule de questions techniques et esthétiques, qui ne peuvent guère être traitées avec toute la précision désirable en un seul ouvrage, même étendu. Chacun des chapitres de cette étude pourrait être aisément développé en un livre véritable. Au demeurant, si cet ouvrage n'est forcément qu'un essai, je ne me dissimule pas que plusieurs de ses imperfections ne doivent pas être attribuées seulement aux difficultés de la tâche mais aussi à l'insuffisance de mes propres forces.*

*Je n'ai pas eu beaucoup de guides pour cette étude. Les ouvrages modernes sont plutôt rares sur le sujet. Cependant, les livres de M. Louis Laloy et de M. Lionel de La Laurencie, recommandables tous deux par des mérites différents, m'ont été d'un réel secours, ainsi que les pages substantielles que M. de La Laurencie a consacrées, dans l'*Encyclopédie de la musique, *au* XVIII^e^ *siècle français. J'ai utilisé naturellement, surtout pour la documentation historique, les érudits* Commentaires *de Charles Malherbe, de Martial Ténéo et de M. Maurice Emmanuel dans l'édition Durand. L'ouvrage de M. André Pirro sur* l'Esthétique de Jean-Sébastien Bach *m'a fourni également de précieuses indications de méthode, dont certaines ont été complétées, de la manière la plus suggestive, au hasard de conversations amicales. Je me souviens aussi, avec reconnaissance, des leçons profitables que j'ai reçues autrefois, à la Sorbonne et à la* Schola Cantorum, *de MM. les professeurs Romain Rolland et Vincent d'Indy. Enfin, je tiens à témoigner publiquement ma gratitude pour l'accueil si obligeant que j'ai toujours trouvé dans nos grandes bibliothèques parisiennes, notamment à la Bibliothèque Nationale et à celle de l'Opéra.*

Cette étude synthétique paraîtra peut-être prématurée, vu le petit nombre des travaux d'approche et des recherches de détail. Mais, si l'on veut enfin tâcher de voir clair dans l'histoire de la musique française, il importe de préciser l'esprit et le style des principales périodes par des travaux d'ensemble portant sur quelques grands noms. Ce n'est que par des synthèses provisoires, et nécessairement imparfaites, que l'on pourra orienter l'analyse et la poursuivre d'une manière fructueuse. Les vérités acquises apparaissent ainsi en pleine lumière, en même temps que les problèmes non résolus et les lacunes à combler. Et il s'en dégage naturellement une

méthode particulière, qui peut être appliquée à toutes les œuvres du même genre et de la même époque.

Je ne prétends pas avoir éclairci définitivement toutes les questions que soulève l'opéra de Rameau. Je me tiendrais pour satisfait si j'avais réussi à les poser dans leurs véritables termes, et à faire de ce livre un centre de recherches et de discussions pour l'étude de notre ancienne musique dramatique. Peut-être pourra-t-il, par surcroît, modifier quelques jugements peu équitables pour le grand musicien français, et contribuer à mieux définir, sur des exemples concrets, certaines notions toujours actuelles de l'esthétique musicale.

L'OPÉRA DE RAMEAU

INTRODUCTION

L'OPÉRA FRANÇAIS DE LULLY A RAMEAU
(1687-1733)

A la mort de Lully, en 1687, le genre de l'opéra français est définitivement constitué. Il a une double origine : d'une part, l'ancien ballet de cour français, si fort à la mode sous les règnes de Henri IV et de Louis XIII; d'autre part, l'opéra italien des écoles romaine et vénitienne, importé à Paris par Mazarin, vers le milieu du siècle. Du ballet de cour proviennent presque tous les éléments symphoniques et une bonne partie des morceaux de chant. De l'opéra italien dérivent la conception générale et surtout l'élément caractéristique du nouveau genre, le récitatif.

Cette fusion du ballet français et de l'opéra italien a été favorisée, et peut-être même imaginée, par Mazarin [1]. Mais c'est Lully qui l'a vraiment réalisée. Italien devenu Français, tour à tour danseur, chanteur et compositeur dans les ballets de cour, Lully avait collaboré avec les musiciens appelés d'Italie, et sa collaboration avait précisément consisté à intercaler des entrées de ballet entre les actes des opéras italiens représentés à Paris. Il s'était livré à un travail analogue en créant avec Molière le genre charmant de la comédie-ballet. Il avait été le témoin averti de toutes les tentatives plus ou moins ingénieuses qu'on faisait alors pour introduire la musique sur la scène française (pastorales, tragédies de machines, comédies de chansons, etc.). Il était donc admirablement préparé pour l'œuvre qu'il devait entreprendre. Et, dans cette œuvre, il fut servi non seulement par son incontestable génie musical, mais aussi par la protection constante de Louis XIV, qui lui permit de régenter à son gré toute la musique française. Il eut enfin le rare bonheur de trouver en Quinault un librettiste assez docile pour lui obéir entièrement, assez poète pour lui fournir des scènes intéressantes et des vers toujours agréables.

1. Voir Prunières, *L'opéra italien en France avant Lulli* (1913).

I. — LE GENRE DE L'OPÉRA FRANÇAIS A LA MORT DE LULLY

L'opéra français, tel que l'ont conçu Lully et Quinault, est une sorte de tragédie, chantée d'un bout à l'autre et accompagnée par les instruments, rehaussée par un grand luxe de décoration et de machinerie, entremêlée de danses et de pantomimes.

Que l'opéra ait été considéré à cette époque comme une sorte de tragédie, cela ne fait aucun doute [1]. Le terme de « tragédie en musique » revient sans cesse dans les titres des opéras de Lully et dans les écrits du temps [2]. Né pendant la pleine floraison de notre tragédie classique, contemporain de l'art de Racine, l'opéra français revendique sa place parmi les genres littéraires et n'a pas renoncé à se rattacher, comme l'opéra des humanistes florentins, à l'art dramatique des anciens Grecs. Le livret d'opéra est une œuvre poétique, qui doit être jugée comme telle, indépendamment de la musique. S'il faut en croire un témoignage du temps, « un bel opéra sans musique ne plaît pas moins qu'une belle personne sans fard [3]. » Le XVIII[e] siècle réhabilite Quinault beaucoup moins pour ses tragédies ou ses comédies que pour ses opéras. Voltaire, avec un enthousiasme qui nous paraît aujourd'hui excessif, place l'auteur d'*Atys* et d'*Armide* aux côtés de Corneille, de Racine et de Molière [4]. « On sait des scènes de Quinault par cœur », assure d'Alembert [5]. A la fin du siècle, Laharpe dira encore dans son *Cours de littérature*, en parlant de Lully et de son librettiste : « L'un n'est plus chanté, et l'autre est toujours lu. »

Mais si l'opéra est une tragédie destinée, selon la formule traditionnelle, à exciter la terreur et la pitié, c'est une tragédie d'une nature très spéciale.

Spéciale d'abord dans la conception littéraire, sans envisager encore les ornements qu'il doit emprunter aux autres arts. Une première différence saute aux yeux : Le poème d'opéra est beaucoup plus court que la tragédie. Et cependant, il comporte, peut-on dire, un acte de plus, le prologue, destiné surtout à amener ingénieusement la louange du roi. Mais les scènes, à la lecture, sont très

1. « La définition de la tragédie et la division de ses parties conviennent aux opéras tragédies dans tout l'essentiel. » (Terrasson, *Dissertation critique sur l'Iliade* [1715], I, 207).

2. Le terme d'*opéra* ne figure pas dans les trois premières éditions du *Dictionnaire* de Furetière (1684, 1685, 1687) ; il n'apparaît que dans l'édition augmentée de 1690.

3. Le Brun, *Réponse à une épître satirique contre l'opéra*, p. 24, en tête de son *Théâtre lyrique* (1712), qui, avoue-t-il, n'a jamais été mis en musique.

4. Il parle, dans ses *Lettres Philosophiques*, « des ouvrages immortels de Corneille, de Racine, de Molière, de Quinault » (Lettre 23, fin). Cf. *Siècle de Louis XIV*, chap. XXXII, et vingt autres passages de ses œuvres.

5. *De la liberté de la musique*, § 28.

brèves, et, d'ailleurs, écrites souvent en petits vers. Cette brièveté est naturellement commandée par la lenteur relative de la déclamation musicale, par les inévitables répétitions du chant et par le temps qu'il faut réserver pour les morceaux purement symphoniques. Le librettiste d'opéra est donc beaucoup moins à l'aise que le poète tragique pour décrire dans ses vers la progression et les nuances des sentiments. Il est « obligé d'esquisser plutôt que de peindre, et d'indiquer les mouvements de l'âme plutôt que de les exprimer »[1]. En revanche il dispose (et parfois abuse) de toutes les ressources du spectacle et de la mise en scène, que s'interdit la tragédie classique ; il n'hésite pas à mettre sous les yeux du spectateur des tableaux ou des événements que la tragédie se contente de décrire par des récits : impressions de nature, mouvements de foule, scènes violentes, combats, cataclysmes, etc.

De plus, le poème d'opéra comporte un élément qui lui appartient en propre : le merveilleux. Il met en scène des dieux et des déesses, des demi-dieux, des magiciens, qui se mêlent à la vie des hommes. Il « réunit le pathétique de la tragédie et le merveilleux de l'épopée »[2]. Il y a, dit Batteux[3], « deux espèces de tragédie, l'une héroïque, qu'on appelle simplement Tragédie, l'autre merveilleuse qu'on a nommée Spectacle Lyrique ou Opéra ». Tandis que Racine s'inspire d'Euripide ou de Sénèque, Quinault doit recourir à l'Ovide des *Métamorphoses*. C'est en effet la mythologie gréco-romaine qui fournit la plupart des sujets d'opéra, sauf quelques rares emprunts à l'épopée italienne ou au roman espagnol. Cet emploi du merveilleux païen a son origine dans les fêtes, les cortèges et les cavalcades mythologiques de la Renaissance. L'opéra français l'a hérité non seulement de l'opéra italien primitif, mais surtout du ballet de cour, dont la vogue fut si grande en France pendant toute la première moitié du XVII^e^ siècle. D'ailleurs, les Italiens ne tardèrent pas à abandonner les sujets de la Fable pour des sujets historiques et purement humains. Au contraire, les Français conserveront pendant très longtemps, presque jusqu'à la fin du XVIII^e^ siècle, l'usage de l'opéra mythologique. Pour l'époque qui nous occupe, le merveilleux est absolument de règle sur la scène lyrique française. « Un opéra est donc la représentation d'une action merveilleuse. C'est le divin de l'épopée mis en spectacle[4]. »

Une telle conception a des conséquences profondes sur l'économie générale du poème d'opéra. Si les dieux ou d'autres personnages surnaturels se mêlent à l'action, leur apparition, leur « descente » (comme on disait alors), entraînera

1. Marmontel, *Eléments de littérature*, art. *Opéra*. La Motte, qui a cultivé les deux genres, considère les opéras comme « des tragédies tronquées, où d'ordinaire la galanterie étouffe le grand », (*Premier Discours sur la Tragédie*, *Œuvres*, IV, 24).

2. Chamfort, *Ebauches d'une poétique dramatique*, (*Œuvres*, IV, 214).

3. *Les Beaux-Arts réduits à un seul principe* (1747), 219.

4. Batteux, *ibid.*, 219-220.

non seulement un luxe de mise en scène inusité dans la tragédie, mais des péripéties ou des dénouements imprévus, qui ne seront plus amenés, comme chez un Racine, par le seul conflit des passions tragiques. Tandis que, depuis Corneille, tout moyen surnaturel est exclu du dénouement de la tragédie classique, l'opéra fait appel au *deus ex machina* ou aux artifices de la magie, soit pour dénouer l'action, soit même, plusieurs fois au cours du même drame, pour la faire progresser. La psychologie dramatique, déjà réduite par la brièveté forcée du texte littéraire, est encore appauvrie par ces interventions surnaturelles, qui se substituent trop souvent à la volonté des personnages. Si Cadmus, Persée, Thésée ou Amadis sont guidés et sauvés par des puissances surhumaines, l'intérêt du drame humain auquel ils sont mêlés risque de s'en trouver fort diminué. Quinault a certainement senti ce danger : depuis *Atys* jusqu'à *Armide*, il a tâché, tant bien que mal, de réserver dans l'opéra une certaine part à la tragédie, tout au moins à cette tragédie romanesque et tendre qu'il avait cultivée avant de collaborer avec Lully [1].

En outre, à côté de la psychologie humaine, qui ne perd pas absolument ses droits, une sorte de psychologie factice, et qu'on pourrait appeler « divine », va régner pendant près d'un siècle dans l'opéra français. Ces dieux et ces déesses, qui se mêlent aux mortels, ont leur caractère traditionnel, leurs attributs, leur hiérarchie. Ils doivent agir ou parler selon des convenances spéciales, dans leurs rapports soit entre eux, soit avec les humains. Et l'on comprend que ces derniers ne peuvent guère éprouver à leur égard des sentiments ordinaires. Qu'est-ce donc, lorsque ces dieux sont amoureux ! « Les amours des dieux sont les véritables sources où l'on peut puiser les sujets des grands spectacles de l'opéra. Il faut les conduire avec art, et que leurs actions et leur langage ne dérogent en rien à la grandeur de leur caractère et de leur divinité [2]. » Une jolie scène de Quinault nous montre Jupiter courtisant Io, qui, avoue-t-elle, « fait trop peu de résistance » [3]. Cybèle mobilise le Sommeil, les Zéphyrs et les Songes pour faire connaître son amour à Atys [4]. Dans *Proserpine*, où tous les personnages sont des dieux, nous voyons Pluton enlever Proserpine, l'emmener aux Enfers, et obtenir sa main de Jupiter malgré les plaintes de Cérès. L'obsession humaniste est encore si forte et les souvenirs de la Fable si présents à tous les esprits que cette psychologie conventionnelle ne paraît choquer personne, jusque vers le milieu du XVIII[e] siècle.

1. V. Gros, *Philippe Quinault*, notamment p. 656 et 734.

2. Le Brun, Préface du *Théâtre Lyrique*, 15.

3. *Isis*, II, 2. Il y a sur ce point, une parenté évidente entre l'*Amphitryon* de Molière et le genre de l'opéra.

4. *Atys*, III, 4.

Si nos peuples nouveaux sont chrétiens à la messe,
Ils sont païens à l'Opéra [1].

Enfin, les fameuses règles des trois unités ne sont pas de mise sur le théâtre lyrique. Pas d'unité de lieu : dans *Isis*, Quinault nous montre successivement les « prairies agréables » de la Grèce, « l'endroit le plus glacé de la Scythie » et « les rivages du Nil ». Pas d'unité de temps : pendant les cinq actes d'*Alceste* on voit tour à tour un enlèvement sur mer, la prise d'une ville, les funérailles d'Alceste, la descente d'Alcide aux Enfers et son retour glorieux chez Admète. L'unité d'action, la plus essentielle de toutes, n'est même pas complètement respectée. Le poème d'opéra admet fort bien des actions secondaires ou des personnages épisodiques, pour ajouter à l'agrément et à la variété du spectacle. Tels Alphée et Aréthuse dans *Proserpine*, Télème et Scylla dans *Acis et Galathée*. Il n'est pas besoin de souligner les analogies frappantes que l'opéra présente, à cet égard, avec la tragédie irrégulière du début du XVII^e^ siècle, avec le théâtre de Shakespeare et avec le drame romantique [2].

Cette conception littéraire, si différente de celle de la tragédie classique, ne pouvait manquer de soulever l'hostilité des représentants authentiques du classicisme et notamment de Boileau, gardien sévère des Tables de la Loi [3]. Mais d'autre part, il est curieux de voir, dans la querelle des Anciens et des Modernes, comment les partisans des modernes ont revendiqué en faveur de leur thèse le genre nouveau de l'opéra et comment ils ont tâché d'accorder les invraisemblances du merveilleux avec le rationalisme du siècle. « Rien ne peut être trop fabuleux dans ce genre de poésie, les contes de vieille comme celui de *Psyché* en forment les plus beaux sujets et donnent plus de plaisir que les intrigues les mieux conduites et les plus régulières... Ces chimères bien maniées

1. Voltaire, *Apologie de la Fable* (publiée en 1765), édition Moland, IX, 366.

2. Il n'y manque même pas le mélange des genres, du moins dans les premiers opéras de Quinault. *Cadmus*, *Alceste* et *Thésée* contiennent des scènes et des personnages nettement comiques, selon la tradition de l'opéra vénitien. Il est regrettable que le goût du siècle n'ait pas permis à Quinault de persister dans cette voie, où le génie de Lully aurait trouvé son compte. — D'autre part, les réformes que La Motte envisage pour la tragédie (suppression des unités de temps et de lieu, développement du spectacle) lui ont été en partie inspirées par l'opéra. Voir les *Discours sur la Tragédie* (*Œuvres*, t. IV).

3. Voir *Fragment d'un Prologue d'Opéra. Avertissement au lecteur.* — Les critiques de Boileau contre le genre littéraire de l'opéra ne s'exercent pas seulement au nom du goût, mais aussi au nom de la morale et de la religion. On sait comment il a flétri, dans la *Satire X*, ces invitations à l'amour, « ces lieux communs de morale lubrique », que l'on rencontre trop souvent dans les opéras de Quinault. L'opposition des dévots, conduite par Arnauld et par Bossuet, est très violente à la fin du siècle, mais elle ne se manifeste qu'à partir de 1694, lorsque le roi, sous l'influence de M^me^ de Maintenon, s'est détaché de l'opéra. (V. Gros, *Philippe Quinault*, 718-723). D'ailleurs, cette critique morale ne porte que sur les personnages secondaires et sur les divertissements. Les personnages de premier plan, les véritables héros du drame, ont de l'amour une conception beaucoup plus noble, et parfois même, comme dans *Alceste*, presque cornélienne.

LIBRARY

amusent et endorment la raison, quoique contraires à cette même raison, et la charment davantage que toute la vraisemblance imaginable : ainsi nous pouvons dire que l'invention ingénieuse des opéras n'est pas un accroissement peu considérable de la belle et grande poésie » [1].

Mais, en dehors de ces particularités littéraires, ce qui fait de l'opéra une création absolument originale, c'est qu'il réalise (ou tente de réaliser) l'union de la littérature avec les autres arts : avec la musique, par le chant et les symphonies ; avec les arts plastiques, par la complexité de la mise en scène ; enfin avec la danse, qui est en quelque sorte une musique plastique.

L'opéra est une « tragédie *en musique* », et en musique d'un bout à l'autre. Voilà vraiment la grande nouveauté. Il ne s'agit plus seulement, comme dans le ballet de cour, de quelques airs chantés d'une manière intermittente, à côté des morceaux d'orchestre qui accompagnent les évolutions de la scène. Ici tous les éléments de cette tragédie réduite ont été mis en chant, et aussi bien le dialogue le plus familier que les passages lyriques ou dramatiques. Cette innovation, qui marque nettement la naissance de l'opéra français, a été réalisée par Lully grâce à l'emploi du récitatif.

La juxtaposition continue de la musique et du poème dramatique n'a pas été acceptée sans protestations dans une époque aussi intellectualiste que le XVII^e^ siècle français. Si l'opéra est critiqué, comme œuvre littéraire, au nom du goût et de la morale, il est également attaqué, comme œuvre musicale, au nom de la vraisemblance et de la raison. On connaît les violentes critiques de Saint-Évremond contre l'opéra, « ce travail bizarre de poésie et de musique, où le poète et le musicien, également gênés l'un par l'autre, se donnent bien de la peine à faire un méchant ouvrage ». C'est surtout le récitatif qui le choque : « Il y a une autre chose dans les opéras, tellement contre la nature, que mon imagination en est blessée ; c'est de faire chanter toute la pièce depuis le commencement jusqu'à la fin, comme si les personnes qu'on représente s'étaient ridiculement ajustées pour traiter en musique les plus communes et les plus importantes affaires de leur vie [2]. » Boileau soutient que l'idéal de l'opéra est irréalisable, parce que la musique ne peut dépeindre avec une précision suffisante les différents sentiments héroïques, « les expressions vraiment sublimes et courageuses » [3], qui sont le propre de la tragédie : La Bruyère s'ennuie à l'opéra, parce qu'il n'y trouve pas assez « de choses qui intéressent », parce

1. Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes* (1692), III, 283-284.

2. Saint-Évremond, *Lettre au duc de Buckingham sur les opéras* (*Œuvres*, Londres, 1711 ; III, 201 et 199). Il admet d'ailleurs les danses et la musique au théâtre, mais à la condition qu'elles « ne nuiraient en rien à la représentation », c'est-à-dire sous la forme de « prologue », d' « intermèdes » et d' « épilogue ». (p. 202).

3. Boileau, *Avertissement pour un prologue d'opéra.*

que, somme toute, « c'est un concert, ou ce sont des voix soutenues par des instruments »[1].

Les défenseurs de l'opéra vantent naturellement les agréments de la musique et sa puissance « pathétique ». Pour qui sait l'entendre, « ses expressions rendent aux scènes des opéras le pathétique que le manque de vraisemblance devrait leur ôter »[2]. En dépit de La Bruyère, ce concert, ces voix soutenues par les instruments sont capables d' « intéresser »... ceux qui peuvent en sentir l'intérêt. « On pleure donc aux scènes touchantes des opéras, ainsi qu'aux scènes touchantes des tragédies qui se déclament[3]. » Le goût croissant pour l'opéra, au XVII^e siècle, n'est pas seulement provoqué par la magnificence du spectacle et par l'agrément du concert, mais aussi par la révélation d'une qualité d'émotion dramatique alors toute nouvelle.

> .....d'aimables voix que la scène rassemble
> Mêlent leurs divers chants et leurs plaintes ensemble
> Et par les longs accords de leur triste langueur,
> Pénètrent jusqu'au fond le moins sensible cœur...[4];

M^me^ de Sévigné écrit à propos de *Cadmus*, dans une lettre du 8 janvier 1674 : « Il y a des endroits de la musique qui m'ont déjà fait pleurer ; je ne suis pas seule à ne pouvoir les soutenir, l'âme de M^me^ de La Fayette en est tout alarmée. » L'opéra semble bien avoir déterminé un enrichissement de la sensibilité française, qui mériterait d'être mieux mis en lumière.

En outre, les partisans de l'opéra font valoir que la musique s'accorde de la manière la plus heureuse avec le caractère merveilleux du poème. « Dans l'opéra, qui est toujours rempli de personnages surnaturels, la musique est comme un enchantement uniforme où l'on entre au commencement du spectacle pour n'en sortir qu'à la fin. »[5] La musique nous aide à admettre la fiction : et, à son tour, la fiction fait paraître moins surprenants le langage chanté et cette atmosphère musicale dans laquelle se meuvent les personnages. Merveilleux et musique vont de pair : ils s'accordent, se complètent et se renforcent mutuellement. Cette idée sera reprise avec force par Marmontel dans sa défense de l'opéra français : « La musique y fait le charme du merveilleux, le merveilleux y fait la vraisemblance de la musique. »[6]

1. *Des ouvrages de l'esprit.*
2. Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719), 7^e^ édition, I, 500.
3. *Ibid.*, I, 500.
4. Perrault, *Le siècle de Louis le Grand* (1688), p. 20.
5. Terrasson, *Dissertation sur l'Iliade* (1715), I, 225.
6. *Eléments de littérature*, art. *Opéra* (1777). Et plus loin : « Les dieux et les héros, tels que les poètes et les peintres nous ont accoutumés à les concevoir, ne sont autre chose que des hommes perfectionnés : la langue musicale est donc comme leur langue naturelle ; et

D'ailleurs, dans l'opéra de Lully et Quinault, l'union de la poésie et de la musique se fait surtout au profit de la poésie, du moins de cette poésie spéciale qui a été préalablement disposée en vue de cette union. L'élément musical est nettement subordonné à la conception poétique générale. La mélodie du chant est presque constamment calquée sur la déclamation des paroles, de manière à assurer l'exacte compréhension du texte littéraire ou même à en souligner les détails. De là, dans l'œuvre de Lully, l'abondance et l'importance du récitatif, qui, disait-il, « n'est fait que pour parler » [1]. Les fidèles admirateurs de l'opéra lulliste considèrent la musique comme une sorte de couleur qui s'ajoute à la poésie pour en rehausser le dessin. « Quelle est la beauté de la musique des opéras ? C'est d'achever de rendre la poésie de ces opéras une peinture vraiment parlante. C'est, pour ainsi dire, de la retoucher, de lui donner les dernières couleurs. Or, comment la musique repeindra-t-elle la poésie, comment s'entre-serviront-elles à moins qu'on ne les lie avec une extrême justesse...? Le seul secret est d'appliquer aux paroles des tons si proportionnés, que, la poésie étant confondue et revivant dans la musique, celle-ci porte jusqu'au fond du cœur de l'auditeur le sentiment de tout ce que le chanteur dit. Voilà ce qui s'appelle exprimer [2]. » Le chant ainsi conçu est si près de la déclamation que, même en dehors de tout souci expressif, il pourrait se justifier par l'avantage de fixer une fois pour toutes le débit des acteurs. C'est « une espèce de déclamation qui sert à donner le ton aux acteurs et à les faire réciter comme ils doivent ce qu'ils disent » [3]. Sans doute, il y a quelques airs dont la mélodie est plus indépendante, et plusieurs morceaux d'orchestre qui commentent le drame sans l'intermédiaire de la parole. Mais, dans l'ensemble, la musique demeure très respectueuse du texte littéraire et se conforme tant bien que mal aux tendances intellectualistes de l'époque.

Autant qu'un drame et qu'un concert, l'opéra français est un spectacle et une féerie. Il montre aux yeux les événements que la tragédie se borne à relater

voilà ce qui donne à l'opéra français une vérité relative que l'opéra italien n'aura jamais... Si l'action théâtrale ne présente que la vérité historique et que des hommes tels que j'en vois tous les jours, c'est alors que j'ai de la peine à me persuader qu'ils parlaient en chantant. »

1. Lecerf de La Viéville, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française* 1705), II, 204.

2. *Ibid.*, I, 169. Certaines de ces idées sont assez voisines de celles que Wagner soutiendra dans *Opéra et drame*.

3. Le Brun, *Réponse à une épître satirique contre l'opéra*, 28. On sait que, pour créer son récitatif, Lully s'est inspiré des inflexions de voix de la Champmeslé, l'actrice qui triomphait dans les tragédies de Racine. D'autre part, les chanteurs formés par Lully, tels que Beaumavielle, Duménil et surtout Mlle Le Rochois, étaient considérés par le public et par leurs camarades du Théâtre-Français comme de véritables tragédiens.

dans la narration des récits, et non pas seulement les événements naturels et humains, mais encore les prodiges du merveilleux. Il est destiné à être vu, non moins qu'à être entendu. « L'opéra est un spectacle qui est fait autant pour les yeux que pour les oreilles[1]. »

Sans parler des costumes, d'un luxe tout conventionnel[2], les décors, fixes ou mouvants, ne sont pas les moindres attraits de l'opéra. Avec moins d'exubérante fantaisie, mais avec plus de goût, les décorateurs français suivent la trace des Italiens tels que Burnacini ou Bibiena, qui étaient passés maîtres dans cet art. Ce sont des architectures grandioses et compliquées, temples, palais, colonnades, escaliers monumentaux, fontaines ornées de sculptures; des paysages variés, jardins, prairies, forêts, grottes et rochers, fleuves et lacs, ports de mer ou rivages solitaires, sans compter les enfers[3]. La collaboration de véritables artistes comme Berain et Errard, est désormais nécessaire. Pourtant, la perspective, présentée toujours de face, donne à l'ensemble un aspect assez conventionnel et un peu monotone.

Un des usages les plus curieux de la mise en scène du temps, conséquence du merveilleux mis en spectacle, est l'emploi très fréquent des « machines ». Par ce mot, il ne faut pas entendre seulement, d'une manière générale, l'ensemble des dispositifs mécaniques par lesquels on produit de rapides changements de décors, mais surtout, en particulier, des sortes de nacelles ou de chars, parfois très grands[4], suspendus dans les airs, et destinés, par un jeu de cordes et de contrepoids, à assurer la « descente » des divinités. Cet usage, venu d'Italie, se répandit en France vers 1650, après la représentation de l'*Orfeo* de Luigi Rossi à Paris. On fit alors des « tragédies de machines », dont le type le plus remarquable est l'*Andromède* de Corneille (1650), et qui présentent bien des traits communs avec l'opéra. Les machines passèrent naturellement dans l'opéra français lors de sa création et en devinrent bientôt un élément indispensable. Elles sont utilisées surtout pour la « descente » des dieux, pour le « vol » des zéphyrs ou de tels personnages fantastiques ; mais on peut aussi leur

1. Durey de Noinville et Travenol, *Histoire du Théâtre de l'Académie royale de musique*, 2e édition (1757), I, 6.

2. Aucun réalisme, aucune couleur locale : les dieux et les héros portent perruque, bas de soie et culotte brodée, comme les personnages de la tragédie classique ; les danseurs sont masqués. Ces usages ne se modifieront que dans la seconde moitié du XVIIIe siècle. D'ailleurs les costumes de l'opéra lulliste, dessinés par les artistes tels que Gissey ou Berain, et soigneusement exécutés, faisaient l'admiration des étrangers. « Bisogna noi cedere alla Francia in materia di vestimenti », écrit le décorateur Charles Vigarani au début de son séjour à Paris (v. Tessier, *Berain*, *R. Musicale*, janvier 1925, p. 60).).

3. Voir les indications des livrets de Quinault et Tessier, *Berain* (*R. Musicale*, janvier 1925).

4. C'est même quelquefois un véritable « palais », comme dans le prologue d'*Alceste*, ou un large plateau pouvant porter plusieurs personnages.

réserver d'autres emplois ingénieux et imprévus, qui font l'admiration du public. Par exemple, « Phaéton assis sur le char du Soleil s'élève sur l'horizon » ; Bellérophon, monté sur Pégase, « fond du haut des airs » à trois reprises, pour combattre la Chimère ; une fois vainqueur, il fait « son vol en rond, et après trois tours, on le voit se perdre dans les nues ».

Sans doute l'illusion était loin d'être complète [1], et les procédés encore rudimentaires de la mise en scène ne permettaient guère de réaliser sans accroc toute cette aviation mythologique.

> Souvent au plus beau char le contrepoids résiste,
> Un dieu pend à la corde, et crie au machiniste ;
> Un reste de forêt demeure dans la mer,
> Ou la moitié du ciel au milieu de l'enfer [2].

Mais il est significatif de voir un esprit comme La Bruyère se contenter de cette illusion imparfaite et considérer les machines comme nécessaires à l'opéra: « C'est prendre le change, et cultiver un mauvais goût, que de dire, comme l'on fait, que la machine n'est qu'un amusement d'enfants, et qui ne convient qu'aux Marionnettes ; elle augmente et embellit la fiction, soutient dans les spectateurs cette douce illusion qui est tout le plaisir du théâtre, où elle jette encore le merveilleux. Il ne faut point de vols, ni de chars, ni de changements, aux *Bérénices* et à *Pénélope ;* il en faut aux opéras, et le propre de ce spectacle est de tenir les esprits, les yeux et les oreilles dans un égal enchantement [3]. »

A vrai dire l'art du décor et des machines est moins développé et moins raffiné dans l'opéra français que dans l'opéra italien de la même époque, où il atteint parfois à une véritable fantasmagorie [4]. Lully utilisa les talents de Torelli et de Vigarani, les célèbres architectes décorateurs appelés en France par Mazarin ; mais lorsqu'il eut l'administration de l'Opéra, il réduisit, par économie, la dépense des machines, et La Bruyère s'en plaint. Si l'art de la machinerie est moins perfectionné en France qu'en Italie, il se conservera beaucoup plus longtemps. Les Italiens, au début du XVIII^e^ siècle, abandonnent peu à peu l'usage des machines, soit parce que l'opéra historique a définitivement remplacé chez eux l'opéra mythologique, soit aussi parce que les direc-

1. Claude Perrault écrit à Colbert (27 janvier 1674), après une des premières représentations d'*Alceste :* « Une des principales plaintes est qu'on voit trop les cordes... On peut y remédier en n'éclairant pas le fond du théâtre, ce qu'il est aisé de faire. Mais... j'aime mieux voir clair et voir les cordes que de ne rien voir ou ne savoir pas bien ce que je vois. » (*R. de Musicologie*, 1924, p. 173.)

2. La Fontaine, *Epître à M. de Niert* (1677).

3. *Des ouvrages de l'esprit* (*Caractères*, édition 1689). *Pénélope* est une tragédie de l'abbé Genest, représentée en 1684 et fort appréciée par Bossuet.

4. V. Raguenet, *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras* (1702), 120-121.

teurs de théâtre doivent couvrir d'or les chanteurs virtuoses, qui sont devenus la plus grande attraction du théâtre lyrique italien. La France, au contraire, qui conservera longtemps l'opéra mythologique et le goût du spectacle, restera pendant tout le XVIII^e^ siècle le dernier refuge des machines.

Chacun des actes de l'opéra lulliste comporte généralement une suite de danses plus ou moins mêlées de chants : c'est ce que l'on appelle le *divertissement* ou la *fête*. Cet usage doit surtout son origine à l'union de l'opéra italien avec le ballet de cour français, réalisée au moment des représentations italiennes en France. Lully, en créant l'opéra français, y transporta naturellement cette innovation, dont il avait été le principal artisan, et qui avait l'avantage de rattacher le nouveau genre à la tradition française. D'ailleurs, il ne faut pas oublier que Lully était danseur autant que musicien : il surveillait de très près la composition et l'exécution des danses, et souvent même il collabora personnellement avec le chorégraphe Beauchamps. « Il réformait les entrées, imaginait des pas d'expression et qui convinssent au sujet ; et, quand il en était besoin, il se mettait à danser devant ses danseurs, pour leur faire comprendre plus tôt ses idées[1]. »

La danse est, en effet, dans l'opéra lulliste, essentiellement expressive[2]. On ne doit pas se la représenter comme un ensemble de mouvements réguliers et symétriques plus ou moins analogues à ceux des danses du bal. Elle tient bien plutôt de la pantomime : elle est une sorte de langage, qui s'unit d'une manière plus immédiate et plus intime que la poésie avec les sons de la musique.

Tout ce que la langue exprime
Saisit lentement l'esprit ;
Par la danse tout s'anime,
En un instant, tout est dit ;
Ses gestes, ses pas agiles,
Ses caractères mobiles
Décrivent nos sentiments ;
Et ces vivantes peintures
Changent autant de figures
Que le cœur de mouvements.

La crainte pâle et tremblante
Traîne des pas languissants ;
La colère étincelante
Roule des pas bondissants :

1. Lecerf, *Comparaison...* II, 228.

2. Il en était d'ailleurs ainsi, du moins en théorie, dans le ballet de cour. V. de Pures, *Idée des spectacles anciens et nouveaux* (1668), 249 : « La principale et la plus importante règle est de rendre le pas expressif, que la tête, les épaules, les bras, les mains fassent entendre ce que le danseur ne dit point. » Il faut remarquer toutefois que les jeux de physionomie étaient interdits aux danseurs de cette époque, qui étaient toujours masqués.

Agité par intervalles,
Tombe à chutes inégales
Le désespoir plein d'horreurs ;
La libre et vive allégresse
Coule avec plus de mollesse
Que Zéphire sur les fleurs [1].

Cette expression est d'ailleurs toute relative, et les chorégraphes du XVIII[e] siècle la jugeront bientôt insuffisante. Mais il n'en reste pas moins que les danses de l'opéra lulliste sont autre chose que de simples manifestations de gaîté. Elles sont susceptibles de s'adapter aux sentiments les plus variés, et parfois à des sentiments qui n'ont rien de commun avec la joie. Voyez par exemple les Combattants de *Cadmus*, les Cyclopes de *Persée*, les Démons d'*Amadis* et de *Psyché*, les Trembleurs et les Forgerons d'*Isis*, les « Songes funestes » d'*Atys* et, dans la même pièce, les pantomines éplorées des Nymphes et des Corybantes après le tragique dénouement. Il arrive même, si l'action l'exige, que le « divertissement » se réduise à un ensemble d'évolutions réglées, défilés militaires, comme dans *Thésée*, marches solennelles, comme dans les scènes de sacrifice de *Cadmus* et de *Bellérophon*, ou même cortèges funèbres, comme dans *Psyché* et *Amadis*. Au troisième acte d'*Alceste*, Quinault remplace la danse proprement dite par une pantomime du chœur qui pleure la mort de la reine [2]. C'est à des scènes de ce genre que fait allusion l'abbé Du Bos, lorsqu'il signale chez Lully « des ballets presque sans pas de danse, mais composés de gestes, de démonstrations, en un mot d'un jeu muet... » [3]

Mais naturellement la grande majorité des divertissements expriment plutôt des sentiments joyeux, différenciés seulement par la nature des personnages ou de la situation : réjouissances pour le retour de la paix ou pour un heureux mariage, jeux champêtres, « fêtes marines », ébats gracieux de personnages allégoriques. Les chants qui se mêlent aux danses, et qui en reproduisent souvent la mélodie, achèvent de nous éclairer sur l'expression des pas et des attitudes. C'est là surtout, bien plutôt que dans le cours du drame, que se trouvent ces maximes voluptueuses, ces perpétuelles invitations à l'amour, « ces lieux communs de morale lubrique », dont s'indignait Boileau [4].

Quel que soit leur caractère, les danses de l'opéra lulliste sont toujours liées

1. Le Roy, *Ode à la danse*, « qui a remporté le premier prix à l'Académie en 1714 », (Citée par Bonnet, *Histoire générale de la danse*, 140-141).

2. Scène 5 : « Troupe de femmes affligées, troupes d'hommes désolés, qui portent des fleurs et tous les ornements qui ont servi à parer Alceste..... Un transport de douleur saisit les deux troupes affligées ; une partie déchire ses habits, l'autre s'arrache les cheveux, et chacun brise au pied de l'image d'Alceste les ornements qu'il porte à la main. »

3. *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (édition 1770), III, 265.

4. Satire X.

à l'action d'une manière vraisemblable. Elles peuvent ralentir la marche du drame, mais elles ne cessent jamais d'en faire partie. Par là l'opéra français classique se distingue nettement de l'opéra italien de la même époque, où la danse, d'ailleurs assez réduite,est bien moins étroitement rattachée au sujet et a souvent le caractère d'un entr'acte indépendant [1]. Cette importance de la danse expressive rappelle la double origine de l'opéra français, où revit en partie l'ancien ballet de cour. Il y a là un trait permanent et particulier de notre musique dramatique, que l'on retrouvera bien après le XVIIe siècle.

Cette union de tous les arts dans l'opéra lulliste pose un problème auquel les âges successifs donneront des solutions diverses, sans jamais le résoudre complètement : Comment réaliser l'équilibre et l'accord entre des arts si différents ? Ne sont-ils pas gênés les uns par les autres dans leurs fonctions essentielles ? Chacun d'eux ne cherchera-t-il pas à dominer ou à refouler les autres ? Et alors, ne vaudrait-il pas mieux leur rendre la liberté, dissoudre cette union artificielle, et les laisser se développer spontanément, chacun pour son propre compte ?

La Fontaine a très bien vu le problème, qui est déjà presque identique à celui du drame wagnérien. Mais, sans doute avec quelque partialité contre Lully, il a conclu à la dissolution [2] :

> Car ne vaut-il pas mieux, dis-moi ce qu'il t'en semble,
> Qu'on ne puisse saisir tous les plaisirs ensemble,
> Et que, pour en goûter les douceurs purement,
> Il faille les avoir chacun séparément ?
> La musique en sera d'autant mieux concertée ;
> La grave tragédie, à son point remontée,
> Aura les beaux sujets, les nobles sentiments,
> Les vers majestueux, les heureux dénoûments ;
> Les ballets reprendront leurs pas et leurs machines,
> Et le bal éclatant de cent nymphes divines,
> Qui de tout temps des cours a fait la majesté,
> Reprendra de nos jours sa première beauté.

Il y a du vrai dans les remarques de La Fontaine ; et le principe même du drame musical peut être encore matière à discussion. Pourtant, si l'on tient compte de la technique de l'époque, il faut reconnaître que l'opéra de Lully et de Quinault, malgré les imperfections inévitables, est une des créations où cette

1. Il arrivait même fréquemment, à la fin du XVIIe siècle, que ballets et danseurs fussent importés de France. Cf. Riccoboni, *Réflexions historiques et critiques*... (1738), 142 ; et Dent, *Alessandro Scarlatti*, 41.

2. *Epître à M. de Niert* (1677), vers 23-30 et 107-108.

union des arts a été réalisée avec le plus de bonheur. C'est d'ailleurs le résultat d'un concours de circonstances vraiment exceptionnel. Un musicien de race qui est en même temps homme de théâtre, danseur de profession, administrateur habile, et assez cultivé pour diriger utilement son librettiste ; un poète qui a tout ensemble du talent et de la docilité ; la tradition et les ressources de l'ancien ballet de cour ; les avertissements des tentatives insuffisantes, telles que les pastorales ou les tragédies de machines ; la leçon vivante de l'opéra italien, de sa musique et de ses décors, reçue à Paris même, de la manière la plus parfaite ; enfin, pendant une période d'ordre et de prospérité, la faveur constante d'un roi épris de magnificence, pour qui l'opéra est une sorte de culte rendu à sa gloire [1] ; telles sont les conditions uniques qui ont assuré l'union et l'équilibre des arts dans l'opéra lulliste. Équilibre précaire et instable, qui ne pourra pas être maintenu intégralement, lorsque ces conditions seront modifiées.

II. — DE LULLY A RAMEAU

A vrai dire, la grande ombre de Lully continuera pendant près d'un siècle à dominer la musique dramatique française. S'il a disparu, ses œuvres restent, et sont reprises fréquemment, certaines même jusqu'à la veille de la Révolution. L'Académie Royale de Musique garde la forte empreinte de l'organisation qu'il a créée. Longtemps après sa mort, il demeure pour tous nos musiciens l'initiateur et le modèle. Le cadre général de l'opéra français, tel qu'il l'a conçu, se maintiendra à peu près intact jusqu'à Gluck et même au-delà. Une telle domination spirituelle fait un peu songer à celle d'Aristote au moyen âge ou à celle de Descartes à la fin du XVII^e^ siècle [2]. Pour le grand public, Lully apparaît comme le véritable créateur de la musique française [3]. Son œuvre, où sont mobilisées toutes les ressources de notre tradition, reste pendant de longues années l'arsenal inépuisable des défenseurs du goût national. C'est lui, cet Italien devenu français, qu'on oppose à l'influence envahissante de la musique italienne ; c'est encore lui que l'on dresse contre les innovations de

1. On le considère encore au XVIII^e^ siècle comme « le plus superbe monument de la magnificence de Louis XIV ». (Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, II, lettre 23.)

2. D'Alembert peut écrire, vers 1760 : « Nos musiciens les plus célèbres n'osent encore toucher aux opéras de Lully, comme nos ancêtres n'osaient s'écarter par respect de la doctrine d'Aristote ». (*De la liberté de la musique*, § 17.) Cf. Cahusac, *La danse ancienne et moderne* (1754), III, 100-102.

3. « Il mérite avec raison le titre de Prince des Musiciens français, étant regardé comme l'inventeur de cette belle et grande musique française, telle que celle de nos opéras et des grands concerts, qui n'était connue que très imparfaitement avant lui ». (Titon du Tillet, *Description du Parnasse français* [1727], 225.)

Rameau [1]. Il est vraiment, selon la curieuse expression d'un auteur du temps, « le héros et le Cicéron de la musique française »[2].

Mais la vie se transforme sans cesse, et l'art, qui la reflète, ne reste jamais immuable. Si l'opéra de Lully conserve pendant de longues années la faveur du public, les nouvelles œuvres qui paraissent, tout en respectant les cadres du genre, se ressentent naturellement des péripéties de l'histoire et de l'évolution des esprits.

La mort de Lully (1687) coïncide à peu près avec l'apogée du règne de Louis XIV. Bientôt les difficultés financières, les revers militaires, la vieillesse du roi, la dévotion forcée de la cour ne permettront plus guère ces fêtes triomphales qui avaient favorisé l'éclosion de l'opéra lulliste. On assiste peu à peu à une sorte de décentralisation des plaisirs. La musique et les fêtes émigrent en partie dans ces petites cours princières dont la liberté un peu folle était une revanche contre l'hypocrisie de Versailles ; fêtes moins somptueuses, mais plus exquises, « fêtes galantes »[3], qui veulent une musique plus légère et plus brève, où abondent les airs de danse. Les mécènes bourgeois, et notamment la caste nouvelle des financiers, rivalisent avec les grands seigneurs pour l'organisation de ces réjouissances, « idylles », « impromptus », petits ballets, « divertissements » de toute sorte. En outre, Paris ne tarde pas à profiter du déclin de la cour : une partie de la noblesse s'y installe définitivement et les princes du sang viennent à l'Opéra comme en partie de plaisir [4]. De plus en plus, c'est la liberté de Paris et non la discipline de Versailles, c'est le goût du public, et non la volonté du roi, qui donnera le ton aux artistes. De même qu'en peinture les vastes tableaux d'histoire sont peu à peu délaissés, nous voyons apparaître en musique un art plus léger et moins solennel. Le « grand goût » du siècle de Louis XIV est passé de mode bien avant 1715 ; à Lebrun, mort trois ans

1. Voir notre étude, *Lullistes et Ramistes* (*Année musicale*, 1911). D'ailleurs à cette occasion, Rameau ne manque pas de protester de son admiration pour Lully : « J'ai toujours respecté Lully comme un grand maître et ne l'ai jamais cité que pour le louer. » *Pour et contre*, t. XIV (1738), 78 (*Remarques de M. Rameau sur l'extrait qu'on a donné de son livre intitulé Génération harmonique dans le Journal de Trévoux*). Et vingt ans plus tard, comme on lui demandait l'autorisation d'ajouter quelques-uns des ses airs aux divertissements d'une reprise de *Proserpine*, il répondit : « L'on me fait bien de l'honneur de m'associer à notre Maître » (*Mercure*, déc. 1758, 187).

2. *Dissertation sur la musique italienn et française par M. de L. T.* (*Mercure*, nov. 1713, p. 38).

3. Le terme de « fête galante » se trouve déjà en 1664 dans le titre des *Plaisirs de l'île enchantée*, de Molière et Lully (édition in-folio) : « Les Plaisirs de l'île enchantée... Et autres Fêtes galantes et magnifiques ». Et en 1674 dans l'*Alceste* de Quinault : « Le théâtre représente un port de mer, où l'on voit un grand vaisseau, orné et préparé pour une fête galante... » (I, 1). A la date de 1698, Beauchamp mentionne « *Vénus*, fête galante chantée devant Monseigneur ». (*Recherches sur les théâtres de la France* [1735], III, 191.)

4. Pendant presque toute la Régence, le jeune Louis XV habitera les Tuileries.

après Lully, va bientôt succéder Watteau. Dans les arts, comme dans les mœurs, l'esprit de la Régence se manifeste dès les dernières années du XVII^e^ siècle.

On sait quelle place tient dans ce nouveau style le goût pastoral, où s'exprime le besoin d'une tranquillité heureuse, toute vouée aux délices de l'amour. Les bergeries de Fontenelle, les scènes champêtres de Watteau ne font d'ailleurs que reprendre, en la développant, une mode sentimentale fort en honneur au XVII^e^ siècle et qui durera jusqu'à la Révolution. Cette mode, depuis la vogue du roman de l'*Astrée*, a exercé une influence profonde sur notre musique et en particulier sur le théâtre musical.

Le genre littéraire de la pastorale dramatique, éliminé après 1630 par la tragédie et par la comédie, semble s'être réfugié dans l'opéra. Les premiers essais de musique dramatique avant l'opéra de Lully, et notamment ceux du trop oublié Cambert, étaient des pastorales. Lully, après avoir donné avec Molière un petit modèle du genre dans *les Amants magnifiques* (1670), inaugure l'Académie Royale de Musique par la pastorale des *Fêtes de l'Amour et de Bacchus* (1672) [1]. Jusque dans ses tragédies lyriques, il semble conserver une secrète prédilection pour les nombreuses scènes qui s'encadrent d'une nature riante et paisible. Bien plus, comme s'il pressentait ou ressentait déjà la détente de la Régence, son dernier opéra achevé, *Acis et Galathée* (1686), n'est pas une tragédie lyrique proprement dite, mais une « pastorale héroïque » (en trois actes et un prologue) [2]. Après Lully, le goût pastoral, favorisé par l'évolution des mœurs, va s'affirmer de plus en plus, soit dans l'opéra proprement dit, soit sous la forme de la pastorale simple (idylles et fêtes galantes), soit sous celle de la « pastorale héroïque », dont un bel exemple est fourni par l'*Issé* de Destouches (1697).

Ainsi, tout en conservant pour la tragédie lyrique du grand siècle un respect qui ne se démentira pas de longtemps, tout en sachant apprécier les scènes touchantes ou dramatiques, le public s'habitue insensiblement à goûter dans l'opéra beaucoup plus le charme de la musique et de la danse que l'intérêt d'une action émouvante et bien conduite. Par suite de l'évolution du goût, un secret travail s'opère lentement dans l'économie de cet organisme si complexe. L'élément poétique et dramatique, qui avait la primauté dans l'opéra lulliste, tend à passer au second plan, et le récitatif, principal soutien du drame, est

1. Où il reproduit en grande partie celle des *Amants magnifiques*.

2. Ce genre de la pastorale héroïque, intermédiaire entre la tragédie lyrique et la simple pastorale, comprenait les pièces où l'on voit agir des héros ou des dieux, mais dans un cadre champêtre, et parmi des bergers qui sont souvent leurs rivaux heureux. Le terme n'était pas nouveau : la meilleure œuvre de Cambert, *les Peines et les Plaisirs de l'Amour* (1672), porte déjà le titre de « pastorale héroïque ». Le *Roland* de Lully (1685), bien qu'il soit intitulé « tragédie », pourrait aussi se rattacher au même genre.

lui-même battu en brèche [1]. La musique prend peu à peu la première place. Cette transformation est favorisée, comme on le verra plus loin, par l'influence italienne, qui développe la science des compositeurs et les connaissances musicales du public. D'autre part, la passion de la danse, si caractéristique des mœurs de l'époque, provoque, dans chacun des actes, un développement parfois démesuré de la musique chorégraphique. Cette rupture d'équilibre entre les trois éléments essentiels de l'opéra, poésie, musique et danse, aboutit à la formation d'un nouveau genre, plus conforme au goût du jour, et qui disputera à la tragédie lyrique la faveur du public.

L'OPÉRA-BALLET

L'opéra-ballet est une sorte d'opéra où la danse et la musique prédominent, et qui comporte, réunis sous le même titre, non plus une seule action, mais autant de sujets différents qu'il y a d'actes dans la pièce. Ces intrigues diverses et successives n'ont d'autre lien entre elles qu'une relation plus ou moins vague à une idée générale exprimée par le titre, telle que *les saisons*, *les âges*, *les élémens*,... etc [2]. Chaque acte est un petit opéra qui peut se suffire à lui-même, mais un opéra où l'action est réduite au strict minimum, où le sujet devient souvent un simple prétexte au développement de la musique et surtout de la danse [3]. Tout y est disposé en vue du ballet : c'est le ballet qui donne naissance au simulacre d'opéra destiné à l'encadrer. Aussi prend-on bientôt l'habitude de nommer le nouveau genre *ballet* tout court, au lieu d'*opéra-ballet* [4].

1. Le Brun écrit en 1712, dans la préface de son *Théâtre Lyrique :* « Quelques ignorants capricieux, de qui malheureusement dépend la destinée des pièces qu'on fait pour le théâtre de l'Opéra, voudraient qu'on en bannît les récits : quelle extravagance ! Comment sans récits exposer et conduire un sujet ?... Ils objectent que les récits sont ordinairement ennuyeux et que presque tous les musiciens y échouent : belles objections ! Les Lullis franchissent aisément ces obstacles » (p. 16-17). Autre témoignage significatif, en 1714 : «... nos musiciens modernes... n'ont que leur musique en partage... ; aussi rien ne les embarrasse tant qu'une scène de récitatif; ils ne savent comment s'y prendre, ils prient toujours l'auteur d'en retrancher le tiers, persuadés qu'ils sauront bien se sauver à la faveur de l'harmonie qu'ils possèdent à fond, et dont ils font leur unique étude ». (*Lettre de Mademoiselle ** à une Dame de ses amies, sur le goût d'aprésent*, *Mercure galant*, nov. 1714, 204-205.)

2. Dans ses *Eléments de littérature* (art. *Prologue*), Marmontel donne une bonne définition de l'opéra-ballet : « un spectacle composé d'actes détachés quant à l'action, mais réunis sous une idée collective ».

3. « Chaque acte doit renfermer une intrigue, vive, légère, et si l'on veut un peu galante... Deux ou trois scènes, et des scènes courtes, en font l'affaire... Le reste de l'action est en ariettes, en fêtes, en spectacles, et en choses tout à fait agréables. » (Rémond de Saint-Mard, *Réflexions sur l'opéra* [1741], 83-84.)

4. Il sera préférable, pour éviter toute confusion, de conserver le terme *opéra-ballet*, et de réserver celui de *ballet* soit pour l'ancien ballet de cour, soit pour la partie dansée de chacun des actes de l'opéra (ou de l'opéra-ballet).

Les termes sont désormais renversés : Tandis que « la tragédie lyrique doit avoir des divertissements de danse et de chant que le fond de l'action amène », l'acte d'opéra-ballet « doit être un divertissement de chant et de danse qui amène une action et qui lui sert de fondement »[1]. Extérieurement, on dirait qu'il n'y a rien de changé : un seul titre, plusieurs actes composés de chant et de danses, comme dans l'opéra. Mais en réalité, la belle unité de la tragédie lyrique est rompue ; le morcellement, l'émiettement de l'opéra lulliste est consommé ; la danse et la musique sont ici parvenues à asservir la poésie. On songe à ces constructions de la Régence, œuvres d'un Boffrand ou d'un Robert de Cotte, qui, vues du dehors, conservent l'architecture pompeuse du XVII^e^ siècle et le style grandiose de Mansart, mais dont l'intérieur est clair, bien divisé, gracieusement orné, et adapté de mieux en mieux à une vie de société plus intime et plus charmante.

La première manifestation caractérisée du nouveau genre se produit dix ans après la mort de Lully, en 1697, avec *l'Europe galante* de La Motte et Campra. A vrai dire, ce n'est pas une innovation radicale, et l'on rencontre déjà auparavant plusieurs ouvrages qui se rapprochent du type de l'opéra-ballet. Celui-ci se rattache évidemment, par une filiation non interrompue, à l'ancien ballet de cour, et en particulier au ballet à *entrées*, la seule forme du ballet de cour qui ait survécu à l'apparition de l'opéra. Les entrées de ce ballet, qui correspondent aux actes ou aux scènes du poème dramatique, n'ont d'autre lien entre elles que leur rapport avec le sujet général, ce qui est précisément le principe de l'opéra-ballet[2]. La trace de cette origine s'est conservée dans le langage, et pendant tout le XVIII^e^ siècle, on continuera à se servir presque indifféremment, pour désigner les parties de l'opéra-ballet, soit du terme d'acte, comme dans l'opéra, soit du terme d' « entrée », comme dans l'ancien ballet de cour[3].

Le ballet, qui avait été éclipsé et en grande partie absorbé par l'opéra n'avait pourtant pas tout à fait perdu son existence indépendante. Depuis 1673, date du premier opéra de Lully, jusqu'en 1697, date de *l'Europe galante*, huit ballets proprement dits sont représentés par l'Académie Royale de Musique. Mais la plupart se ressentent assez fortement du voisinage de l'opéra : les parties chantées s'y multiplient, et même il n'est pas rare d'y trouver des élé-

1. *Encyclopédie*, art. *Ballet* (par Cahusac). Dans *la Nouvelle Héloïse* (II, Lettre 23), Rousseau fera, au nom de la vérité dramatique, une vive critique de l'opéra-ballet.

2. Michel de Pures, dans sa théorie du ballet, a très bien mis ce point en lumière : « Je n'ai garde d'oublier ici une différence des entrées de ballet, et des scènes du poème dramatique. Car en celui-ci les scènes doivent être liées entre elles, au lieu qu'en celui-là il suffit qu'elles le soient au sujet. » (*Idée des spectacles anciens et nouveaux* [1668], p. 241.)

3. A côté de ce sens large, le mot *entrée* conservera aussi un sens restreint, pour désigner seulement les parties dansées d'un opéra ou d'un opéra-ballet, et même telle danse en particulier.

ments plus ou moins dramatiques. C'est ainsi que *le Triomphe de l'Amour* (1681), de Quinault, Benserade et Lully, et surtout *les Saisons* (1695), de Pic et Colasse, annoncent déjà très nettement l'apparition de l'opéra-ballet [1]. Émiettement de l'opéra, dramatisation du ballet à entrées, par les deux voies on aboutit au nouveau genre.

Mais la date de 1697, avec *l'Europe galante*, marque bien un point de départ. Au cours du XVIII[e] siècle, c'est toujours à *l'Europe galante*, et à La Motte, l'auteur du livret, que l'on fait remonter la création véritable du genre de l'opéra-ballet. Nous avons sur ce point un témoignage décisif, celui de Cahusac, le librettiste de Rameau : « En l'année 1697, écrit-il,... La Motte, en créant un genre tout neuf, acquit l'avantage de se faire copier à son tour... *L'Europe galante* est le premier de nos ouvrages lyriques qui n'a point ressemblé aux opéras de Quinault [2] »

Cahusac met en lumière les caractères originaux du nouveau genre et son rapport avec l'art de la Régence : « L'opéra imaginé par Quinault est une grande action suivie pendant le cours de cinq actes. C'est un tableau d'une composition vaste, tels que ceux de Raphaël et de Michel-Ange. Le spectacle trouvé par La Motte est un composé de plusieurs actes différents, qui représentent chacun une action mêlée de divertissements de chant et de danse. Ce sont de jolis *Vateau* (sic), des miniatures piquantes, qui exigent toute la précision du dessin, les grâces du pinceau et tout le brillant du coloris. » En outre, les sujets de ces actions-miniatures ne sont plus nécessairement empruntés à la mythologie ou à la légende, comme dans l'opéra. Ils évoquent souvent les réalités de la vie moderne et donnent parfois matière à des scènes de véritable comédie. A ce point de vue, l'opéra-ballet a certainement contribué, avant l'avènement de l'opéra-comique, à introduire un peu de vraisemblance et de naturel dans notre théâtre musical.

« Ce genre, ajoute Cahusac, appartient tout-à-fait à la France. » Cela veut dire surtout, à cette époque, que la conception de l'opéra-ballet ne doit rien à l'Italie [3]. Dans les œuvres de Lully et Quinault, qui étaient déjà un mélange du ballet de cour français et de l'opéra à l'italienne, l'élément opéra dominait tout l'ensemble. Dans le nouveau genre, c'est l'élément ballet qui presque toujours

1. « Le *Ballet des Saisons* fournit la première idée de quatre intrigues réunies sous un même titre. Si le nom du premier auteur, l'abbé Pic, vous effarouche, songez, Monsieur, qu'il a fait éclore l'*Europe Galante* et tant de ballets que le public redemande. » (Roy, *Lettre sur l'opéra*, dans *La Nouvelle Bigarrure*, t. VI [1753], p. 130-131.)

2. Cahusac, *La danse ancienne et moderne* (1754), 108-110. Cf. Chevrier, *Observations sur le théâtre* (1755), 66 : « C'est au talent de ce poète aimable (La Motte) que la scène lyrique doit son premier ballet (opéra-ballet) ;... l'année 1697, époque de l'*Europe galante* à laquelle nous fixerons la naissance du nouveau genre... »

3. « ... l'Italie n'a rien qui lui ressemble », précise Cahusac dans l'article *Ballet* de l'*Encyclopédie*.

reprend la première place, et la part de l'opéra se réduit à quelques scènes de chant. La vieille passion française pour la danse recommence à se donner libre cours, tandis qu'en Italie la virtuosité vocale va faire presque disparaître de l'opéra toute chorégraphie. De plus, ce spectacle varié, voluptueux, facile à suivre, s'accorde à merveille avec le goût moyen du public français d'alors, peu disposé à apporter de l'application dans ses délassements. Comme dit un contemporain, l'opéra-ballet « sympathise avec l'impatience française » [1].

Par là s'explique la vogue du nouveau genre. Il ne va pas jusqu'à détrôner l'opéra lulliste, qui conservera longtemps encore son prestige traditionnel. Mais il occupe à côté de lui, dans le même théâtre, une place fort importante, et fait parfois la vie dure aux nouveaux opéras. Depuis la création du genre jusqu'aux *Indes galantes* de Rameau (1735), une quarantaine d'opéras-ballets ont été déjà représentés à l'Académie Royale de Musique, sur un total de 130 ouvrages montés par ce théâtre depuis sa fondation. Parmi les plus appréciés, on peut citer, avec *l'Europe galante : les Fêtes grecques et romaines* (1723), de Fuzelier, musique de Colin de Blamont ; *les Eléments* (1725), de Roy, musique de Lalande et Destouches ; *les Amours des Dieux* (1727), de Fuzelier, musique de Mouret. Cet engouement du public finit même par rendre assez malaisée la création de nouvelles tragédies lyriques. « Un ballet aurait autant de peine à tomber qu'une tragédie à réussir [2]. »

Tout au plus essaye-t-on parfois de réintroduire dans le nouveau genre un peu de l'intérêt dramatique et psychologique de l'opéra, en corsant l'intrigue de chacun des actes. C'est ce qu'on appellera le *ballet héroïque*, que nous nommerons pour plus de clarté *opéra-ballet héroïque* [3]. Cette

1. « Cette sorte de drame, qui en assemble trois ou quatre dans un même cadre, qui présente des sujets traités chacun en un acte avec un divertissement, germe de l'action, plaît par la variété, et sympathise avec l'impatience française. » (Roy, *Lettre sur l'Opéra*, dans *La Nouvelle Bigarrure*, t. IV [1753], 130.) — Il faudrait ajouter que cette variété, entraîne un grand luxe de mise en scène, de décors et de costumes, notamment dans les sujets qui se prêtent à la couleur locale, tels que *l'Europe galante*, *les Fêtes vénitiennes*, *les Fêtes grecques et romaines*, *les Indes galantes*. Ce souci de la couleur locale, qui restera d'ailleurs assez faible jusqu'au XIX^e^ siècle, apparaît déjà chez De Pures, en 1668, à propos du ballet de cour, (*Idée des spectacles anciens et nouveaux*, 286.)

2. Boindin, *Lettres historiques sur tous les spectacles de Paris*, 1719, p. 130 ; à propos du *Ballet des âges*, de Fuzelier et Campra. Et, en parlant de cet opéra-ballet, il ajoute ce mot, qui en dit long : « Quand il n'y aurait même que la jambe de M^lle^ Antier, cette jambe-là seule serait capable de le faire réussir. » En 1722, Mathieu Marais fait dans son *Journal* cette constatation exagérée mais significative : « Le goût est si tombé qu'on ne trouve plus les opéras de Lulli bons et qu'on leur préfère de petits ballets propres pour la Foire ou les danseurs de corde. »

3. En effet, il y a ici matière à confusion, plus encore que pour le simple opéra-ballet. On rencontre parfois, à la même époque, l'expression de *ballet héroïque* dans un sens tout à fait différent, pour désigner non pas un opéra-ballet, mais un véritable opéra à intrigue suivie, qui ne se distingue guère de la tragédie lyrique que par un sujet plus mince et par

désignation se rencontre pour la première fois à l'Opéra dans les *Fêtes grecques et romaines*, de Fuzelier et Colin de Blamont (1723). Fuzelier reprend à nouveau le sous-titre de « ballet héroïque » dans *les Amours des Dieux* (1727, musique de Mouret), dans *les Amours des Déesses* (1729, musique de Quinault) et surtout dans *les Indes galantes*, où la partition de Rameau donnera une importance inattendue et exceptionnelle à cette espèce particulière d'opéra-ballet [1].

Mais la tendance générale n'est pas au drame, et le public du théâtre lyrique supporte impatiemment tout ce qui demande une attention trop soutenue. Pendant longtemps encore, il préférera des intrigues simples et courtes, des « spectacles coupés », une succession d'épisodes agréables, même sans trop de suite. De là l'usage des *Fragments*, spectacle composite, formé de plusieurs actes empruntés à des opéras différents [2]. D'ailleurs, l'indépendance des actes de l'opéra-ballet permet de renouveler partiellement le spectacle, selon le goût du public ou selon les exigences momentanées de la représentation [3]. Aussi, abandonnant bientôt la division en cinq actes et un prologue, trompe-l'œil qui singeait bien inutilement les dehors de l'opéra lulliste, l'opéra-ballet se réduit souvent à trois actes, parfois à deux, et plus tard même à un seul, l'*acte de ballet*, ce qui est la forme la plus commode et l'aboutissement le plus logique du genre. Sous cette forme réduite, il fera les délices de la cour de Louis XV. Sans pouvoir ici retracer dans le détail l'histoire de ce genre charmant, nous croyons en avoir assez dit pour montrer que l'opéra-ballet est

un ton plus léger. Tels sont *la Princesse d'Elide*, de Pellegrin et Villeneuve (1728), et *Zaïs*, de Cahusac et Rameau (1748). Il vaudra mieux éviter également dans ce second sens le terme de *ballet héroïque* et ranger dans la catégorie de la *pastorale héroïque* les quelques pièces où il figure avec cette acception. Voir plus loin, p. 52, n. 2, et notre étude sur *Le « ballet héroïque »* (*R. musicale*, juin 1928).

1. D'ailleurs, l'épithète *héroïque*, assez fréquente dans les titres d'opéras-ballets du temps de Rameau, n'a pas un sens assez précis pour déterminer une distinction bien nette avec l'opéra-ballet en général. Elle a deux significations, voisines, mais différentes : ou bien « relatif aux *héros* de la légende ou de l'histoire », comme dans le terme de *pastorale héroïque* (Cf. plus haut, p. 20, n. 2); ou bien simplement « tragique ». C'est dans ce dernier sens que Fuzelier l'entend dans l' « Avertissement » des *Amours des Dieux* (1727) : « L'ouvrage qu'on présente sur le théâtre est absolument dans le genre héroïque, cela n'est pas sans exemple ; et si nous avons des ballets qui ont réussi sous les auspices de Thalie, nous en avons d'autres où Melpomène n'a pas dédaigné de paraître et de placer ses situations tragiques ; le poignard se montre deux fois dans l'*Europe Galante*. » (*Recueil général des opéras*, XIV, 125.)

2. En 1702, Danchet et Campra font représenter les *Fragments de Lully*, sorte d'opéra-ballet formé d'extraits des ballets de cour de Lully. Enhardis par le succès de cette mosaïque, qui fut reprise, avec des remaniements, jusqu'après 1730, ils donnèrent en 1704, sous le titre de *Télémaque* ou les *Fragments des modernes*, cinq actes empruntés à des opéras de Colasse, de Desmarets, de Charpentier, de Marais et de Rebel père. Cf. *Sentiments d'un harmoniphile* (1756), p. 136-138, où sont mentionnées six œuvres de ce genre.

3. Par exemple *les Fêtes Vénitiennes* (1710) de Danchet et Campra, seront reprises avec des changements incessants, suppressions, adjonctions, substitutions d'actes.

vraiment l'expression musicale la plus parfaite de la société française pendant la première moitié du XVIIIe siècle [1].

L'INFLUENCE ITALIENNE

On peut dire que l'influence de la musique italienne en France a été continue depuis la fin du XVIe siècle jusqu'au milieu du XIXe. Mais, dans le domaine du théâtre, elle subit un temps d'arrêt très net pendant le règne de Lully. Après avoir mis à profit l'importation d'opéras romains et vénitiens pour créer l'opéra français, Lully, surintendant de la musique royale depuis 1661, devient le représentant et le champion décidé de la musique française. Il défend avec âpreté le monopole qu'il a obtenu pour les représentations en musique. Il le défend particulièrement contre toute réapparition des œuvres italiennes, qui pourraient ébranler sa souveraineté sur notre art musical. Il obtient, dès 1666, le renvoi des chanteurs italiens de la cour, derniers survivants du temps de Mazarin. Il ne supporte, dans son entourage, aucun musicien qui puisse être suspect de tendresse pour l'art italien. Il fait la vie dure à Marc-Antoine Charpentier, qui avait suivi à Rome les leçons de Carissimi, et il empêche le jeune Desmarets d'aller s'instruire en Italie [2].

Que deviennent, pendant ce temps, les partisans de la musique italienne ? Ils en sont réduits, comme une secte d'hérétiques, à célébrer leur culte dans de petits cénacles intimes. Ils se procurent à grand peine des copies des œuvres d'outre-monts et organisent des concerts privés, à Paris et en province. Mais surtout, comme plusieurs d'entre eux sont maîtres de chapelle, ils se réfugient dans la musique d'église, qui donnait moins d'ombrage au surintendant. Ils trouvèrent pour un temps un secours inespéré en Paolo Lorenzani, compositeur romain amené de Sicile à la cour de France en 1678 par le duc de Vivonne [3]. Protégé par Mme de Thianges, ce remarquable musicien remporta dès l'abord des succès inquiétants pour Lully. A peine arrivé, il est chargé par le roi de

1. Mentionnons enfin, bien qu'elle ne rentre pas dans notre sujet, une autre tentative, encore bien timide, qui est faite à cette époque pour unir le drame et la danse : je veux parler du ballet-pantomime, où l'action dramatique est exprimée par la danse seule, sans le secours du chant. Le Brun, dans la préface de son *Théâtre Lyrique* (1712), pressent l'avenir de cette forme d'art, renouvelée de l'Antiquité. La duchesse du Maine fait représenter à Sceaux par des danseurs, sur des symphonies appropriées, la scène du quatrième acte d'*Horace* (où le jeune Horace tue Camille). En 1734, Mlle Sallé dansera à Londres deux actions dramatiques complètes de sa création, *Pygmalion* et *Ariane*. Voir Cahusac, *La danse ancienne et moderne*, III, 136-137, et Dacier, *Mlle Sallé*, 147-154.

2. Titon du Tillet, *Parnasse français* (supplément de 1743), art. *Desmarets*. « Lully... dit à Sa Majesté que le jeune Desmarets avait un excellent goût pour la musique française, et qu'il le perdrait s'il allait en Italie, sur quoi, il eut l'ordre de rester en France. »

3. L'importance et l'influence de Lorenzani ont été révélées par M. Henry Prunières, *Paolo Lorenzani à la cour de France* (*R. musicale*, août 1922, 97-120).

recruter en Italie une troupe de chanteurs. Non content de triompher à la cour avec sa musique religieuse, qu'il adapte au goût français, il réussit en 1681, à faire représenter à Fontainebleau, devant le roi, une pastorale en italien, dont le duc de Nevers, neveu de Mazarin, avait composé lui-même le livret [1]. Mal lui en prit : après une courte lutte, Lully eut raison de son rival ; il l'empêcha d'être nommé maître de la chapelle royale de Versailles et lui enleva toute velléité de revenir de sitôt à la musique dramatique.

D'ailleurs Lully ne renonça jamais complètement à tirer profit, pour lui-même, de la musique de son pays d'origine. Toutes ses tragédies lyriques conservent l'empreinte ineffaçable des opéras romains et vénitiens d'avant 1660, tant pour la conception d'ensemble que pour l'essentiel des formes musicales, qui rappellent souvent la manière (sinon l'inspiration) de Cavalli, de Luigi Rossi, ou des oratorios de Carissimi. L'admirable « Plainte italienne » de *Psyché*, avec ses accents monteverdiens, nous montre qu'il n'hésitait pas, en 1678, à faire chanter à la cour de France des paroles italiennes dans un style italien. De plus, il semble bien que Lully se soit tenu au courant des productions les plus récentes de l'école d'outre-monts, toujours prêt à les utiliser pour lui-même, s'il y trouvait son compte, tout en les déconseillant aux autres musiciens. Par certains détails de technique, ses dernières pièces, depuis 1680 environ, révèlent la connaissance de ce style nouveau qui, par un Legrenzi ou un Stradella, forme la transition entre les Vénitiens et l'école napolitaine d'Alessandro Scarlatti [2]. L'année même de la mort de Lully, un contemporain le loue d'avoir su « marier le goût délicat des Français avec la science profonde des Italiens » [3]. C'est donc par politique et par intérêt, beaucoup plus que par conviction d'artiste, que le surintendant combattit, avec les puissants moyens dont il disposait, la diffusion de la musique italienne en France.

Après la mort de Lully, les musiciens italiens et leurs admirateurs français peuvent enfin respirer plus librement dans le royaume de France. Presque aussitôt, en 1688, Lorenzani est admis à faire représenter un opéra français de sa composition à Chantilly, pour les fêtes données au Dauphin par le prince de Condé [4]. Les musiciens à tendances italiennes relèvent la tête : Charpentier,

1. C'est la pastorale *Nicandro e Fileno* récemment retrouvée par M. Prunières. Dans son livre sur *L'Opéra italien en France avant Lulli* (62-64), M. Prunières, n'en connaissant alors que le livret anonyme, l'avait considérée, par erreur, comme le premier des opéras italiens importés à Paris par Mazarin, et l'avait ainsi placée en 1645, au lieu de 1681.

2. Lorenzani lui-même peut, à bien des égards, être considéré comme un représentant de ce nouveau style.

3. Nodot, *Le triomphe de Lully aux Champs-Elysées* (1687). Réédité dans *R. musicale*, janvier 1925.

4. C'est l'opéra d'*Oronthée*, dont la partition n'a pas été retrouvée. Le livret, écrit par l'académicien Le Clerc, est une adaptation d'un livret vénitien déjà mis en musique par Cesti en 1649. Il faut noter toutefois que cette œuvre ne paraît pas avoir été fort appréciée

connu surtout, jusque-là, comme musicien d'église, donne en 1693 sa *Médée*, qui déconcerte le public[1] ; il enseigne la composition au futur Régent, et devient intendant de sa musique. Enfin, en 1696, le traité de Pignerol, qui rétablissait la paix entre la France et la Savoie, va faciliter encore la reprise de l'influence italienne.

Cette fois, ce fut, parmi la majeure partie du public cultivé, un engouement et un enthousiasme jusqu'alors sans exemple dans notre histoire musicale. Par tant de portes tout d'un coup rouvertes, les souffles brûlants de l'Italie font irruption dans l'art français et enivrent les esprits. Les cantates et les sonates, Bononcini et Corelli, deviennent les livres de chevet des musiciens et les délices des connaisseurs[2]. Dès 1696, on prend l'habitude d'insérer des airs italiens dans les recueils périodiques de musique[3]. En 1698, l'éditeur Ballard publie un recueil spécial d'airs italiens « des meilleurs auteurs », suivi de cinq autres recueils « des meilleurs airs italiens » (1699-1708), et il donnera en 1713 le *Cinquième œuvre de Corelli*. Les concerts de musique italienne se multiplient et trouveront bientôt d'illustres et riches protecteurs, tels que le Régent[4] et Mme de Prie, ou le financier Crozat. Grands seigneurs et mécènes attachent à leur personne des virtuoses d'outre-monts, notamment des violonistes. Pris d'une émulation bien naturelle, nos musiciens composent des *cantates* et des *sonates* françaises, où ils tâchent de réaliser un habile mélange des « deux goûts », comme on disait alors. Il y a bien en effet deux goûts opposés ; et, si de nombreux musiciens tentent de les concilier, les vieux amateurs de musique française, les admirateurs exclusifs de Lully, ne cèdent pas le terrain sans

et qu'elle ne fut pas représentée sur le théâtre de l'Académie Royale de Musique. Lorenzani se cantonna désormais dans la musique religieuse, jusqu'au moment où il quitta Paris, en 1694, pour aller occuper le poste de maître de chapelle à Saint-Pierre de Rome. V. Tessier, *L'Oronthée de Lorenzani* (*R. musicale*, juin 1928).

1. On y trouve un air en italien, avec chœur : « *Chi teme d'amore Il grato martire* » (II, 7, air d'une captive).

2. Rameau, pendant ses longues années d'apprentissage, subit, comme les autres musiciens français, cette bienfaisante influence. Le séjour très bref qu'il fit en Lombardie vers sa vingtième année peut avoir contribué à sa formation musicale. Mais c'est surtout à Paris, par les concerts, par la lecture des œuvres, par la fréquentation des musiciens, qu'il s'initia aux finesses de l'art d'outre-monts. Ses *Cantates françaises*, écrites pour la plupart avant 1720, montrent qu'il a fait son profit du style de Bononcini. Nous savons par le *Nouveau Système de musique pratique* (1726) qu'il avait analysé à fond certaines œuvres de Corelli (v. chap. XXIII). Plus tard, Rameau possédera, dans les concerts permanents organisés chez La Pouplinière, un merveilleux observatoire pour l'étude des nouveautés italiennes. (V. Cucuel, *La Pouplinière et la musique de chambre au* XVIIIe *siècle*, 1913.)

3. Voir le *Recueil d'airs sérieux et à boire* (1695-1724), continué par les *Mélanges de musique* (1725-1731). En 1695, Ballard avait publié un livre d'*Airs italiens* de Lorenzani.

4. « Le Régent a un goût déclaré pour la musique italienne » (Raguenet, *Défense du parallèle...* [1705], p. 51). Élève de Charpentier et de Gervais, on sait qu'il cultiva lui-même la composition assez sérieusement pour écrire un opéra (*Penthée*), qui, selon Raguenet, est « dans le goût italien ».

combat. De là une polémique qui, sous des formes différentes, durera pendant presque tout le XVIII^e siècle et qui est inaugurée par les ouvrages bien connus de Raguenet et de Lecerf de La Viéville [1].

L'opéra français ne manqua pas d'être influencé par cette invasion de musique italienne. A vrai dire, cette influence ne s'exerça que d'une manière indirecte et fut beaucoup moindre en France que dans le reste de l'Europe. La France est peut-être à cette époque le seul pays où aucune troupe italienne ne soit venue représenter des opéras d'outre-monts [2]. Paris n'a jamais connu cette espèce de colonisation qu'exerçaient à Londres, au début du XVIII^e siècle, les acteurs et les musiciens d'Italie. La tragédie lyrique de Quinault et Lully est encore une création trop solide et l'Académie Royale de Musique une institution trop respectée pour qu'on puisse songer à modifier de toutes pièces le genre de l'opéra français. Ce n'est donc pas sur la conception générale ni sur le livret que s'exerce l'influence italienne, mais seulement sur la musique.

La pratique et l'audition d'une musique plus savante rendent peu à peu les compositeurs plus raffinés et les auditeurs plus difficiles, même dans les œuvres de théâtre. Les fidèles lullistes le reconnaissent et tiennent l'Italie responsable de la désaffection qui se manifeste parfois pour les opéras du vieux maître. « Par ses cantates et ses sonates, dont elle a inondé tout Paris, elle a rendu ennuyeuse cette riche simplicité qui est le véritable caractère de notre langue et de notre génie [3]. » L'art des sonates enrichit la palette de nos compositeurs dramatiques et assouplit leur écriture. Les motets, dont le rôle ne doit pas être méconnu, leur donnent plus d'aisance dans le maniement de la polyphonie vocale. Mais c'est surtout par la cantate que l'influence italienne pénètre à nouveau dans notre musique de théâtre.

La cantate est, à cette époque, une sorte d'opéra en miniature, où le récitatif alterne avec des airs de différent caractère. Elle contient presque tout ce que nos musiciens peuvent assimiler des opéras d'Italie, qui sont alors à peu près dépourvus de symphonies et de chœurs, et dont les partitions gravées se réduisent souvent à une collection d'airs détachés. Destinée au concert, elle

1. Raguenet (admirateur des Italiens), *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras* (1702). Lecerf de La Viéville (défenseur de Lully et de la musique française), *Comparaison de la musique italienne et de la musique française* (1704). V. notre étude : *Musique italienne et musique française : la première querelle* (*Rivista musicale italiana*, 1912, 519-545).

2. On ne saurait compter pour des représentations d'opéras les deux intermèdes comiques qui furent joués en juin 1729, par la troupe italienne de Bruxelles, sur le théâtre de l'Académie Royale de Musique (*Baiocco et Serpilla, ou le Mari joueur et la femme bigotte ;* et *Don Micco et Lesbine*). D'autre part les comédiens italiens, chassés en 1697 et rappelés en 1716, n'avaient rien de commun avec une troupe d'opéra.

3. *Lettre de Mademoiselle *** à une Dame de ses amies sur le goût d'à présent* (*Mercure Galant*, novembre 1714, p. 201).

est naturellement moins dramatique que l'opéra, et son architecture conventionnelle donne parfois une impression de froideur ; mais elle ne s'interdit pas les expressions véhémentes, et elle constitue, à cet égard, un excellent apprentissage pour le musicien de théâtre [1]. D'autre part, comme on le voit bien chez Scarlatti, elle fournit un cadre commode pour les innovations de style et les raffinements de technique. C'est ce contenu musical, parfois très riche, avec maintes recherches de forme ou d'écriture, qui a le plus profité à nos compositeurs d'opéra et qu'ils ont fait passer en partie dans leurs œuvres. Les cantates ont été pour eux des espèces de comprimés de musique italienne, qu'ils n'ont pas tardé à assimiler. La plupart d'entre eux, et Rameau tout le premier, écrivent des « cantates françaises », calquées sur les modèles italiens [2]. On y retrouve, à côté des caractères indélébiles de la mélodie française, les traits distinctifs des œuvres d'outre-monts, les formes de l'*aria* avec *da capo* ou même du récitatif accompagné, et surtout certaines particularités de technique aisément reconnaissables, telles que les longues vocalises, les tenues de la voix, les « échos », les basses mobiles, soit mélodiques, soit arpégées, les recherches d'une harmonie plus variée et plus volontiers chromatique [3].

Ces nouveaux traits de style passent bientôt dans l'opéra français et en modifient peu à peu la physionomie musicale. Mais l'engouement pour la musique italienne entraîne aussi une autre conséquence, qui est beaucoup plus grave pour l'économie générale de notre tragédie lyrique. La mode se répand d'introduire dans les opéras des airs de bravoure tout à fait étrangers à l'action ou même de petites cantates, soit en italien, soit en français. Ces hors-d'œuvre sont particulièrement fréquents dans les opéras-ballets, dont la trame plus lâche s'accommode de toutes sortes d'ornements. *Les Fêtes vénitiennes* de Campra (1710) contiennent trois cantates, et Destouches agrémente le *Carnaval et la Folie* (1704) de plusieurs airs italiens [4]. Si cette pratique est plus discrète

1. C'est ainsi que Rameau la comprendra. Voir sa lettre à Houdar de La Motte (1727) et sa lettre à Mongeot (1744).

2. Les *Cantates françaises* de Morin paraissent en 1706, suivies par celles de Batistin (J.-B. Stuck) et de Bernier. En 1708, Campra donne son premier livre de *Cantates françaises*, où il tâche, dit-il, « de mêler avec la délicatesse de la musique française la vivacité de la musique italienne ». En 1709 paraissent les *Cantates françaises et italiennes* de Montéclair ; en 1710 le premier livre des *Cantates françaises* de Clérambault, qui est considéré comme le maître du genre, et qui en publiera cinq livres (jusqu'en 1726). La plupart des cantates de Rameau ont été écrites avant 1720 et un recueil en fut publié après 1730 (*Cantates françaises..., Livre premier*, qui d'ailleurs ne fut suivi d'aucun autre).

3. Voir l'anthologie publiée par Mme Jane Arger, *La Cantate au* XVIIe *et au* XVIIIe *siècles* (Paris, Rouart et Lerolle). C'est la seule réédition qui ait été tentée jusqu'à présent.

4. Dans *Le Carnaval de Venise* (1699), dont le livret est de Regnard, Campra introduit tout un opéra italien en un acte (*Orfeo negl' inferni*). Cet usage d'introduire des cantates dans les opéras-ballets est curieusement illustré par le titre d'une cantate de Gervais, *Pomone*, « Nouvelle Cantate ajoutée par M. Gervais à son Ballet des *Amours de Protée...* » (1720, Bibl. Nationale, Vm7 155).

dans l'opéra proprement dit, elle est néanmoins assez fréquente pour en altérer peu à peu le caractère. Dans les opéras nouveaux, c'est un attrait de plus pour les connaisseurs ; dans les œuvres déjà connues, c'est un moyen sûr de réveiller la curiosité du public [1]. A la fin du règne de Louis XIV, l'usage paraît être général : « Tout défectueux que sont nos opéras modernes, je ne doute point qu'ils ne donnent bientôt l'exclusion aux anciens ; on n'a qu'à continuer à y mettre quelques cantates. Nous voyons tous les jours un petit air chanté par quelque voix distinguée rappeler bien des gens à des opéras qu'ils trouvaient languissants..... » [2]. Ainsi l'esprit du concert s'introduit au théâtre ; l'intérêt dramatique se relâche au profit de la jouissance musicale. On verra que cette transformation progressive n'a pas été sans effet sur la conception que Rameau et ses contemporains se feront du genre de l'opéra. Mais on peut constater dès maintenant que l'influence italienne, au début du XVIII[e] siècle, agit dans le même sens que l'évolution des mœurs et que la vogue des ballets. En développant le goût de la musique pure et en détournant l'attention des spectateurs sur les voluptés du chant, elle contribue à rompre l'équilibre de la tragédie lyrique et à en modifier sensiblement l'esprit.

LES MUSICIENS

La personnalité des musiciens n'a pas joué un très grand rôle dans la transformation progressive de la musique dramatique pendant cette période. Les meilleurs d'entre eux semblent s'être bornés à subir et, pour ainsi dire, à enregistrer par leurs œuvres les influences nouvelles qui se manifestent dans les mœurs et dans l'art. Aucun n'a donné au genre de l'opéra une impulsion vraiment originale ; et, assurément, ils ont beaucoup pâli, aux yeux de la postérité, entre les deux puissantes figures de Lully et de Rameau. Mais ce serait une erreur et une injustice de ne voir en eux tous que des musiciens de second ordre. Ces artistes seront sans doute jugés plus équitablement quand leurs œuvres seront plus accessibles. Qu'il nous suffise ici d'indiquer leur place dans l'évolution du genre de l'opéra.

Campra (1660-1744) est certainement le plus habile musicien dramatique de cette époque, et celui dont l'œuvre résume le mieux les acquisitions nouvelles qui ont enrichi la tradition lulliste. Sa longue vie le fait à la fois contemporain de Lully et de Rameau, témoin précieux de toutes les transformations

1. C'est ainsi qu'en 1708 Batistin introduit un air italien dans le *Thétis et Pélée* de Colasse.

2. *Lettre de Mademoiselle *** à une Dame de ses amies.....* (*Mercure galant*, novembre 1714, p. 206-207). — L'emploi des « ariettes » dans l'opéra de Rameau se rattache en partie à cet usage.

qui s'accomplissent de l'un à l'autre. Sa forte culture musicale, développée par la pratique de la musique religieuse, le distingue de ses rivaux les plus applaudis, tels que Destouches et Mouret, « parce qu'il connaissait mieux l'*Art* » [1].

Venu de Provence par Toulouse, ce maître de chapelle passe sans effort de Notre-Dame à l'Opéra et aborde le théâtre en y créant, avec l'*Europe galante* (1697), le genre de l'opéra-ballet. A vrai dire, l'honneur de la conception revient surtout à La Motte, mais Campra a eu le mérite de l'avoir réalisée musicalement d'une manière si heureuse que cette œuvre resta, pendant presque tout le XVIII[e] siècle, comme un des modèles du genre. Parmi ses autres opéras-ballets, diversement accueillis, les *Fêtes Vénitiennes* (1710), connurent un succès au moins égal [2]. Ces œuvres charmantes ont fait quelquefois méconnaître les qualités dramatiques de Campra dans ses tragédies lyriques. Malgré l'échec de plusieurs autres tentavives, des opéras comme *Hésione* (1700) et *Tancrède* (1702) apparaissent au public du temps comme tout à fait dignes des grandes tragédies de Lully, et nous avons la surprise d'y découvrir des pages qui nous émeuvent encore aujourd'hui. Composées sur des poèmes fort honorables de Danchet, ces œuvres ont été certainement étudiées et appréciées par Rameau. Pour *Tancrède* du moins, nous avons sur ce point le témoignage formel de d'Aquin, qui écrit en 1752 : « Quoi ! *Tancrède* ne sera plus qu'un joli opéra ! M. Rameau assure que c'est un chef-d'œuvre, et il s'y connaît [3]. »

Le style de Campra est généralement plus musical que celui de Lully. Mélodie aisée, harmonie volontiers modulante, polyphonie mouvementée, développements souvent thématiques, tout y révèle un musicien rompu aux pratiques de l'école. L'influence italienne est indéniable, et profonde, mais toujours heureusement combinée avec l'inspiration française. A cet égard, ce que dit Campra dans l' « Avertissement » de son premier livre de *Cantates françaises* (1708) peut s'appliquer à toute son œuvre dramatique : « J'ai tâché autant que j'ai pu de mêler avec la délicatesse de la musique française la vivacité de la musique italienne. Peut-être que ceux qui ont abandonné tout à fait le goût de la première ne trouveront pas leur compte dans la manière dont j'ai traité ce petit ouvrage. Je suis persuadé autant que qui que ce soit du mérite des Italiens, mais notre langue ne saurait souffrir certaines choses qu'ils font passer. Notre musique a des beautés qu'ils ne sauraient s'empêcher d'admirer, et de tâcher d'imiter, quoiqu'elles soient négligées par quelques-uns de nos

1. Chabanon, *Eloge de M. Rameau* (1764), p. 9.

2. Voltaire peut écrire vers 1750 : « Si l'on représente une ou deux fois *Cinna*, on joue trois mois les *Fêtes Vénitiennes*. » (*Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne*, édition Moland, IV, 493.) L'œuvre est encore reprise en 1762. On la considérait comme « le premier ballet (opéra-ballet) dans le genre comique, qui ait paru sur le théâtre » (*Mercure*, juillet 1750, p. 177).

3. *Siècle littéraire de Louis XV*, I, 46.

Français ». On voit que l'italianisme de Campra n'a rien d'excessif : il est tempéré, non seulement par le naturel de la déclamation et de l'écriture, mais aussi, bien souvent, par une veine mélodique nourrie aux chants populaires du terroir français. Ces qualités expliquent le succès rapide des œuvres de Campra auprès des plus fidèles lullistes, et leur vogue durable pendant la plus grande partie du XVIII[e] siècle [1].

Destouches, son élève (1672-1749), est très différent de lui. Parisien, fils de famille, mousquetaire du roi, il est amené à l'étude de la composition par ses succès de chansonnier amateur, et il conserve, de sa jeunesse aventureuse, une aisance d'allures qui se reflète dans sa musique. Ses dons charmants de mélodiste, ses relations, et l'aide précieuse de Campra, lui permettent de faire, presque en même temps que son maître, à la cavalière, la conquête de l'Opéra. La pastorale héroïque d'*Issé*, écrite à vingt-cinq ans, la même année que l'*Europe galante* (1697), est accueillie par la cour avec ravissement. Louis XIV déclare au jeune Destouches « que depuis Lully aucune musique ne lui avait fait tant de plaisir que la sienne » [2]. Ses autres œuvres ne connurent pas toutes un égal succès ; mais quelques réussites éclatantes suffirent largement à accroître sa renommée et sa fortune : notamment les tragédies lyriques d'*Amadis de Grèce* (1699), d'*Omphale* (1701) et de *Callirhoé* (1712) ; *le Carnaval et la Folie* (1704), une des rares comédies lyriques de l'époque ; et l'opéra-ballet des *Eléments* (1721, en collaboration avec Lalande) Inspecteur général de l'Opéra dès 1713 puis directeur en 1728, surintendant de la musique du roi, l'ancien mousquetaire est devenu le plus haut dignitaire de l'art musical officiel.

Mais dans sa musique il a gardé jusqu'au bout la spontanéité et la désinvolture élégante de l'homme du monde, ou même, pourrait-on dire si le mot n'était trop sévère, de l'amateur. Sa mélodie a des accents d'une fraîcheur, d'une franchise et d'une cordialité vraiment communicatives. Destouches est toujours resté le musicien du sentiment ; en cela, plus que Campra, il se rapproche de Lully et fait parfois songer à Gluck. Aussi, vers la fin de sa carrière, il se trouve peu à peu en désaccord avec le goût dominant de la Régence ; il constate avec amertume « que le public n'est plus ouvert à une certaine sensibilité et qu'il est bien plus flatté des choses agréables à ses yeux que de celles qui touchent le cœur » [3]. Ses qualités de musicien dramatique se manifestent surtout dans son

1. Son nom restera longtemps uni à ceux de Lully et de Rameau dans le souvenir des musiciens. On lit en 1768, dans une « Épître » sur l'*Ernelinde* de Philidor (*Mercure*, janvier 1768, I, 243) :

Voyez au loin cet antique tombeau,
Où gisent réunis Lully, Campra, Rameau.

2. Titon du Tillet, *Second supplément du Parnasse Français* (1755), p. 55.

3. Lettre au prince de Monaco, 27 février 1730, à propos de l'échec de la reprise de *Télémaque* (éd. Tessier, *R. musicale*, mars 1927).

récitatif souvent chantant, tour à tour alerte, tendre et pathétique, et dans ses airs, dont certains suivent avec une étonnante liberté les nuances de l'expression. Son style est beaucoup moins savant et moins italianisé que celui de Campra : la polyphonie et les vocalises y sont beaucoup plus rares ; et ce sont naturellement les ensembles, vocaux ou symphoniques, qui laissent le plus à désirer. Mais en revanche, plus dégagé de certaines conventions d'écriture, il a des trouvailles d'harmonie et d'instrumentation à peu près uniques à son époque. Il n'est peut-être pas un musicien complet, mais il est le plus original, le plus séduisant et, en un sens, le plus « moderne » de cette période.

Mouret (1682-1738), provençal comme Campra, fils d'un marchand de soie d'Avignon, était venu à Paris vers l'âge de vingt-cinq ans, ayant déjà quelque réputation comme musicien régional. Sa gentillesse, sa belle humeur, ses saillies méridionales, son aimable talent, servi par une jolie voix, le firent accueillir dans les meilleures compagnies [1]. Il fut bientôt le musicien attitré de la duchesse du Maine et le principal compositeur des divertissements fameux, connus sous le nom de « Grandes Nuits de Sceaux ». Il débuta à l'Opéra en 1714, avec l'opéra-ballet des *Fêtes de Thalie* et y remporta, dans ce genre, quelques succès marquants. Entré en 1718 au service de la Comédie Italienne, il fut, jusqu'à sa mort, le plus brillant artisan de l'ancien opéra-comique, auquel il donna peut-être le meilleur de son talent. Il écrivit aussi des motets et des cantates pour le Concert spirituel, dont il devint le commanditaire, puis le directeur artistique. Les tracas de cette administration et plusieurs affaires malheureuses semblent avoir altéré sa raison. La fin de ce joyeux compagnon fut un écroulement lamentable : privé soudainement de ses diverses fonctions, il dut être enfermé à Charenton et y mourut fou, à cinquante-six ans [2].

Il avait une extrême facilité. Quoiqu'il soit mort relativement jeune, sa production est considérable, et encore assez mal connue. La tragédie n'était pas son fort, malgré les deux essais non négligeables d'*Ariane* et de *Pirithoüs*. Il est plus à l'aise dans le genre nouveau de l'opéra-ballet, qui, sans proscrire l'émotion dramatique, convenait mieux à sa muse légère et gracieuse. Après *les Fêtes de Thalie*, des œuvres comme *les Amours des Dieux* (1727) ou *les Sens* (1732) firent pendant longtemps les délices du grand public, qui s'y reposait des audaces de Rameau. Mouret excelle surtout dans les divertissements ; et il eut constamment des occasions d'en écrire, à peu près dans le même genre,

1. Voir Durey de Noinville et Travenol, *Histoire du Théâtre de l'Académie Royale de musique*, 2e éd. (1757), II, 30-34.

2. La folie de Mouret se déclara au moment du succès de *Castor et Pollux*. Dagoty prétend qu'elle fut causée par le « désespoir » et la « jalousie » qu'il éprouva à cette occasion (*Rameau*, p. 4). Ce qui a porté à le croire, c'est que Mouret, dans ses accès de folie, répétait sans cesse l'air du chœur du quatrième acte (« Qu'au feu du tonnerre Le feu des Enfers Déclare la guerre »).

soit pour les fêtes de Sceaux, soit pour ses opéras-ballets, soit pour les opéras-comiques de la Comédie Italienne. S'il ne dédaigne pas les ariettes d'outre-monts, il reste le plus souvent fidèle à la vieille mélodie française, d'allure coulante et populaire. C'est là qu'il prend les éléments de ses charmantes symphonies de danse, d'une facture assurément peu compliquée mais qui sont peut-être les plus variées et les plus ingénieuses avant celles de Rameau. Il faut noter enfin que Mouret est à peu près le seul précurseur de Rameau dans le genre comique [1] : Le « ballet comique » *les Amours de Ragonde*, d'abord écrit pour les Nuits de Sceaux, puis repris à l'Opéra après sa mort, est une des rares comédies lyriques du XVIII[e] siècle, moins musicale mais plus réaliste que *Platée*. Dans l'ensemble, la personnalité de Mouret est tout à fait digne d'attention pour qui veut connaître le goût moyen du public français à la veille de l'avènement de Rameau. Il est le véritable type du musicien de la Régence.

Campra, Destouches et Mouret sont généralement cités sur le même plan par les critiques du temps, comme les trois noms les plus représentatifs de la musique dramatique française entre Lully et Rameau [2]. Mais, à côté de ces trois personnalités, il en est d'autres, plus ou moins marquantes, qui ont eu leur part d'influence dans la transformation progressive de l'opéra français.

Il convient de faire une place à part à deux musiciens qui ont acquis en dehors du théâtre le meilleur de leur renommée, Charpentier et Lalande. Tous deux ont surtout cultivé la musique religieuse et ils ont tous deux beaucoup contribué à répandre en France la connaissance et le goût du style italien.

Charpentier (1634-1704), semble avoir été victime de son italianisme et de la domination de Lully. Il borna pendant longtemps sa production dramatique à la musique qu'il écrivait pour la Comédie Française ou pour les tragédies latines données chez les Jésuites. Il n'aborda qu'une fois la scène de l'Opéra, mais avec une œuvre significative, dont le style nouveau et la facture « savante » déconcertèrent le public parisien. Par sa *Médée* (décembre 1693), Charpentier est le premier musicien qui ait tenté de s'écarter de la voie tracée par Lully ; et, à ce titre, il mérite de figurer parmi les précurseurs de Rameau.

Le grand Lalande (1657-1726), qui attend encore son historien, domine toute cette période par l'ampleur, la variété et l'expression puissante de ses

1. J'entends sous la forme de la comédie lyrique, formant un tout complet et chantée d'un bout à l'autre. Car, pour le ballet ou les scènes détachées d'allure burlesque, il ne faut pas oublier Campra ni Destouches, ni surtout Lully, qui reste le grand maître du comique.

2. Voir Roy, *Lettre sur l'opéra* (dans les *Lettres sur quelques écrits de ce temps*, t. II [1749], p. 8) ; d'Holbach, *Lettre à une dame d'un certain âge, sur l'état présent de l'Opéra* (1752), p. 2 et 5-6 ; Jourdan, *Le correcteur des Bouffons à l'écolier de Prague* (1753), p. 6.

admirables *Motets*, où la science italienne est mise au service d'un tempérament original et parfois dramatique. C'est le musicien préféré de Louis XIV et de la cour après la mort de Lully. Versailles, où il passa presque toute sa vie, est le véritable cadre de sa musique. Lalande n'a guère composé pour le théâtre, sauf quelques ballets destinés aux fêtes de la cour, et sa collaboration avec Destouches dans l'opéra-ballet des *Eléments* (1721). Mais sa musique religieuse, par l'harmonie expressive, par la riche polyphonie des chœurs, par l'ingéniosité de l'orchestration, a certainement contribué à la formation du style dramatique de Rameau.

D'autres musiciens, tout en continuant plus fidèlement la tradition de Lully, portent à la scène maintes œuvres de valeur inégale, mais dont certaines pages bien venues illustrent une esthétique désormais consacrée et en développent les conséquences. Colasse (1649-1709), protégé et secrétaire du Florentin, dépositaire de ses manuscrits, fut son continuateur le plus direct. Après avoir achevé dès 1687, l'opéra d'*Achille et Polyxène*, commencé par Lully, il donna au théâtre une dizaine de pièces en musique, dont *Thétis et Pélée* (sur un livret de Fontenelle) est certainement la plus originale (1689) [1]. On a vu d'autre part que le ballet des *Saisons* prélude, en 1695, à la création de l'opéra-ballet. Si le style de Colasse ne se distingue guère de celui de Lully, il manifeste du moins un sens assez personnel des ressources expressives de l'instrumentation. C'est surtout à ce dernier point de vue qu'il faut retenir le nom d'un autre disciple de Lully, Marin Marais (1656-1728), violiste remarquable, et chef d'orchestre de l'Académie Royale de Musique. Son opéra d'*Alcyone* (1705), dont la « tempête » fut célèbre, contient, dans les symphonies et les accompagnements, des recherches instrumentales qui n'ont pas été perdues pour Rameau.

Parmi les musiciens de formation lulliste, Desmarets (1659-1741) semble avoir été l'un des mieux doués, surtout au point de vue dramatique. Il est regrettable qu'il ait été forcé de quitter la France au moment de la pleine maturité de son talent [2]. Dès son premier opéra, la *Didon* de 1693, il révèle des qualités de vigueur expressive qui auraient pu faire de lui le véritable continuateur de Lully. Cette impression se confirme par la lecture de son œuvre maîtresse, *Iphigénie en Tauride* (1704), dont les scènes émouvantes sont souvent

1. Même si nous en sentions aujourd'hui moins vivement les mérites, il faudrait tenir le plus grand compte du témoignage admiratif d'un musicien comme Destouches, à propos de la reprise du 4 novembre 1723 : « On vient de jouer *Thétis et Pelée*, dont la beauté n'a pas laissé d'éblouir ces hommes nouveaux. » (Lettre au prince de Monaco, 6 février 1724; éd. Tessier, *R. musicale*, déc. 1926.)

2. Ayant enlevé et épousé secrètement la fille d'un haut magistrat de Senlis, il fut condamné à mort et dut se réfugier à Bruxelles. Il passa ensuite plusieurs années en Espagne, comme surintendant de la musique de Philippe V, et finit sa carrière à la cour de Lorraine.

citées, au cours du XVIII[e] siècle, parmi les plus fameux exemples de tragédie en musique [1].

Peu avant les débuts de Rameau au théâtre, Montéclair [2] donne l'opéra biblique de *Jephté* (1732), qui fit sur le public une impression profonde et durable. Cette œuvre, d'une inspiration originale, d'une facture probe et vigoureuse, a pour nous une importance toute particulière : car elle semble avoir achevé de déterminer la vocation dramatique, plutôt tardive, de l'auteur d'*Hippolyte et Aricie* « C'est elle qui, de l'aveu du célèbre M. Rameau, a été la cause occasionnelle des chefs-d'œuvre dont il a enrichi notre théâtre lyrique. Ce grand homme entendit *Jephté ;* le caractère noble et distingué de cet ouvrage le frappa, par des points analogues apparemment à la mâle fécondité de son génie. Il conçut dès ce moment que notre musique dramatique était susceptible d'une nouvelle force et de nouvelles beautés. Il forma le projet d'en composer (*sic*) ; il osa être créateur. Il n'en convient pas moins que *Jephté* procura *Hippolyte et Aricie* » [3].

Enfin, il faudrait encore citer certains musiciens plus jeunes que Rameau, mais qui, ayant débuté avant lui, ont pu par quelques-unes de leurs œuvres lui servir d'exemple, sinon de modèle. Trois du moins méritent d'être mentionnés : Colin de Blamont (1690-1760), élève de Lalande et musicien favori de la cour, dont les *Fêtes grecques et romaines* (1723) marquent une date dans l'histoire de l'opéra-ballet [4] ; et d'autre part, les inséparables Rebel et Francœur, qui forment comme un seul musicien en deux personnes, et qui avaient déjà donné avant l'avènement de Rameau, leur tragédie lyrique de *Pyrame et Thisbé* (1726), œuvre à la fois touchante et brillante, fort goûtée du public [5].

1. Cette œuvre, dont l'exil de Desmarets avait interrompu la composition, fut achevée et mise à la scène par Campra. — On pourrait encore mentionner le nom de Gervais (1671-1744), le maître et le collaborateur du Régent, dont l'*Hypermnestre* (1716) fut reprise jusqu'en 1765.

2. 1667-1737. De son vrai nom Michel Pinolet, il y avait ajouté celui de Montéclair, d'une forteresse en ruines qui domine Andelot (Haute-Marne), sa ville natale. Homme excellent et excellent musicien, Montéclair avait fait le voyage d'Italie et en avait rapporté la contrebasse à trois cordes, dont il jouait à l'orchestre de l'Opéra. Bien qu'il ait cultivé presque tous les genres de musique, il n'aborda guère que deux fois le théâtre, avec l'opéra-ballet des *Fêtes de l'été* (1716) et avec la tragédie lyrique de *Jephté*.

3. *Mercure*, mars 1761, p. 153, à propos de la reprise de *Jephté*. Le témoignage du *Mercure*, est confirmé par Maret dan son *Eloge historique de M. Rameau* (1766), p. 25. La vocation dramatique de Rameau s'était d'ailleurs manifestée dès 1727, dans la lettre à Houdar de La Motte.

4. Cette œuvre, qui eut un succès éclatant, est un opéra-ballet « héroïque », dont les sujets sont empruntés à l'histoire. Un autre opéra-ballet du même auteur, *Les Caractères de l'Amour*, fut accueilli très favorablement à la cour en 1735 et à l'Opéra en 1738.

5. Rebel (1701-1775) et Francœur (1698-1787), presque du même âge, s'appelaient tous deux François et étaient tous deux violonistes. Ils composaient presque toujours ensemble, sans qu'on puisse démêler leur part de collaboration. Ils connurent d'autres succès durant la vogue de Rameau, notamment avec *Scanderberg* (1735), *Zélindor, roi des Sylphes* (1745) et *Le Prince de Noisy* (1749). Ils furent pendant plusieurs années directeurs de l'Opéra.

En somme, cette période de près d'un demi-siècle, qui s'étend de la mort de Lully à l'avènement de Rameau, est beaucoup plus riche qu'on ne croit généralement en œuvres intéressantes et dignes d'être sauvées de l'oubli. Si la musique instrumentale et la musique religieuse sont représentées par les grands noms de Couperin et de Lalande, la musique dramatique pourrait fournir la matière d'une anthologie extrêmement attrayante et suggestive, qui contribuerait sans doute à mettre mieux en valeur l'œuvre d'un Campra ou d'un Destouches. On s'en rend bien compte en groupant seulement, par ordre de date, les titres les plus significatifs : *Thétis et Pélée* (1689), *Médée* (1693), *L'Europe galante* (1697), *Issé* (1697), *Amadis de Grèce* (1699), *Hésione* (1700), *Omphale* (1701), *Tancrède* (1702), *Iphigénie* (1704), *Le Carnaval et la Folie* (1704), *Alcyone* (1706), *Les Fêtes Vénitiennes* (1710), *Callirhoé* (1712), *Les Fêtes de Thalie* (1714), *Hypermnestre* (1716), *Les Eléments* (1721), *Les Fêtes grecques et romaines* (1723), *Pyrame et Thisbé* (1726), *Les Amours des Dieux* (1727), *Sémiramis* (1728), *Jephté* (1732). Une époque jalonnée par ces œuvres n'est pas uniquement ce qu'on est convenu d'appeler une période de transition.

Mais il faut bien reconnaître qu'on y trouve surtout des transformations progressives, bien plutôt que des innovations retentissantes ou des personnalités réformatrices. Pour l'essentiel du genre de l'opéra, c'est toujours la conception de Lully qui domine, et elle n'est pas près de disparaître : il n'y a que la proportion des divers éléments du spectacle qui se modifie insensiblement. A ce point de vue, la création du genre de l'opéra-ballet, en accord avec les mœurs nouvelles, est le seul fait véritablement marquant de cette période. Pour ce qui est du style musical, il y a un enrichissement indéniable, qui provient en grande partie de l'influence italienne. Mais cet enrichissement s'opère par degrés presque imperceptibles : il est continu, anonyme, et non pas attribuable à l'impulsion d'un musicien déterminé. Il faut attendre l'avènement de Rameau pour avoir l'impression d'une étape nouvelle, d'une réelle innovation. Cette impression, tous les contemporains l'ont éprouvée, dès la première œuvre qu'il a donnée au théâtre. Après l'évolution du temps de la Régence, la musique dramatique de Rameau est apparue, selon le langage du siècle, comme une « révolution ». Il s'agit de voir dans quelle mesure cette impression est justifiée, comment elle s'explique, et ce qui fait vraiment l'originalité et la valeur de l'opéra de Rameau.

CHAPITRE PREMIER

COUP D'ŒIL D'ENSEMBLE SUR L'ŒUVRE DRAMATIQUE DE RAMEAU

Rameau aborda le théâtre en 1733, à l'âge de cinquante ans, avec l'opéra d'*Hippolyte et Aricie* [1].

De 1733 à 1739, il donne cinq œuvres de musique dramatique, qui comptent parmi les meilleures qu'il ait écrites. Ce sont, avec *Hippolyte, les Indes Galantes* (1735), *Castor et Pollux* (1737), *les Fêtes d'Hébé* (1739) et *Dardanus* (1739) [2].

Puis, presque cinq ans de silence. De 1739 à 1744, Rameau reste éloigné du théâtre, sans doute à la suite de démêlés avec la direction de l'Opéra. Mais il n'en continua pas moins à travailler pour la scène : Une seconde version de *Dardanus*, révélée par la reprise de 1744, contient deux actes entièrement nouveaux, peut-être les plus beaux de toute son œuvre. Et, en 1745, il fera représenter quatre ouvrages dans la même année.

De 1745 à 1752 (début de la querelle des Bouffons), Rameau, officiellement reconnu comme musicien de la cour, donne douze pièces de dimensions inégales et d'un style souvent plus léger que les précédentes : *La Princesse de Navarre* (1745), *Platée* (1745), *les Fêtes de Polymnie* (1745), *le Temple de la Gloire* (1745), *les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour* (1747), *Zaïs* (1748), *Pygmalion* (1748), *les Surprises de l'Amour* (1748), *Naïs* (1749), *Zoroastre* (1749), *La Guirlande* (1751), *Acante et Céphise* (1751).

1. Auparavant, il avait écrit quelques airs et quelques divertissements pour le théâtre de la Foire, notamment pour des comédies de son compatriote Piron : *L'Endriague* (1723), *L'Enrôlement d'Arlequin* (1726), *La Robe de dissension ou le Faux Prodige* (1726). Après 1733, il collaborera encore avec Piron dans deux comédies : *Les Courses de Tempé* (1734, à la Comédie-Française) et *Les Jardins de l'Hymen ou la Rose* (représentée en 1744 à la Foire Saint-Germain, mais composée dès 1726).

2. En outre, on sait que Rameau avait écrit, de 1732 à 1734, sur un livret de Voltaire, un *Samson*, qui ne put être représenté, mais dont il a utilisé la musique dans plusieurs de ses œuvres postérieures.

TABLEAU CHRONOLOGIQUE

DE LA PRODUCTION DRAMATIQUE DE RAMEAU

PREMIÈRE REPRÉSENTATION	TITRE	GENRE	NOMBRE D'ACTES	LIBRETTISTE	DERNIÈRE REPRISE
		PREMIÈRE PÉRIODE (1733-1739)			
1733 (1er oct.).	*Hippolyte et Aricie.*	Tragédie lyrique.	5 et prol	Pellegrin.	1767
1735 (23 août).	*Les Indes galantes.*	Opéra-ballet.	4 et prol.	Fuzelier.	1773
1737 (24 oct.).	*Castor et Pollux.*	Tragédie lyrique	5 et prol.	Bernard.	1785
1739 (21 mai).	*Les Fêtes d'Hébé.*	Opéra-ballet.	3 et prol.	Montdorge, Bernard et La Poupli-nière.	1777
1739 (19 nov.).	*Dardanus.*	Tragédie lyrique.	5 et prol.	Le Clerc de la Bruère.	1771
		DEUXIÈME PÉRIODE (1745-1752)			
1745 (23 févr.).	*La Princesse de Navarre.*	Comédie-ballet.	3	Voltaire.	1763
1745 (31 mars).	*Platée.*	Comédie lyrique.	3 et prol.	Autreau et Le Valois d'Orville.	1773
1745 (12 oct.).	*Les Fêtes de Polymnie.*	Opéra-ballet.	3 et prol.	Cahusac.	1753
1745 (27 nov.).	*Le Temple de la Gloire.*	Opéra-ballet.	3 et prol.	Voltaire.	1746
1747 (15 mars).	*Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour.*	Opéra-ballet.	3 et prol.	Cahusac.	1777
1748 (29 févr.).	*Zaïs.*	Pastorale héroïque.	4 et prol.	Cahusac.	1770
1748 (27 août).	*Pygmalion.*	Acte de ballet.	1	Ballot de Sovot (d'après La Motte).	1754
1748 (27 nov.).	*Les Surprises de l'Amour.*	Opéra-ballet.	2 et prol.	Bernard.	1757[1]
1749 (22 avril).	*Naïs.*	Pastorale héroïque.	3 et prol.	Cahusac.	1764
1749 (5 déc.).	*Zoroastre.*	Tragédie lyrique.	5 sans prol.	Cahusac.	1770

1. Avec suppression du prologue et adjonction d'une nouvelle entrée (*Anacréon*).

PREMIÈRE REPRÉSENTATION	TITRE	GENRE	NOMBRE D'ACTES	LIBRETTISTE	DERNIÈRE REPRISE
1751 (21 sept.).	*La Guirlande.*	Acte de ballet.	1	Marmontel.	1753
1751 (9 nov.).	*Acante et Céphise.*	Pastorale héroïque.	3	Marmontel.	
	TROISIÈME PÉRIODE (1753-1764)				
1753 (30 oct.).	*Daphnis et Eglé.*	Pastorale héroïque.	1	Collé.	
1753 (6 nov.)[1].	*Lysis et Délie.*	Pastorale.	1	Marmontel.	
1753 (13 nov.).	*Les Sybarites.*	Acte de ballet.	1	Marmontel.	
1754 (12 août).	*La Naissance d'Osiris.*	Acte de ballet.	1	Cahusac.	
1754 (23 oct.).	*Anacréon.*	Acte de ballet.	1	Cahusac.	1766
1757 (31 mai).	*Anacréon.*	Acte de ballet[2].	1	Bernard.	1771
1760 (12 févr.).	*Les Paladins.*	Comédie lyrique.	3	Monticourt.	
Non représenté (1764) . . .	*Abaris ou les Boréades.*	Tragédie lyrique.	5	Cahusac.	

1. Voir plus loin, p. 81-82.
2. Ajouté comme nouvelle entrée à l'opéra-ballet *les Surprises de l'Amour,* pour la reprise de 1757.

Dans une dernière période, qui va de 1753 à sa mort (1764), Rameau, après avoir pris une part active à la querelle des Bouffons, écrit encore pour le théâtre quelques œuvres de moindre importance, qui se ressentent de son grand âge, mais qui sont loin d'être entièrement négligeables : *Daphnis et Eglé* (1753), *Lysis et Délie* (1753), *les Sybarites* (1753), *la Naissance d'Osiris* (1754), *Anacréon* (1754), un second *Anacréon* (1757), *les Paladins* (1760), et enfin, en 1764, un opéra en cinq actes, *les Boréades,* dont le musicien octogénaire s'apprêtait à diriger les répétitions, quand la mort vint mettre fin à son labeur acharné.

Il est commode de présenter la succession chronologique de ces œuvres, avec quelques renseignements essentiels, dans le tableau synoptique ci-dessus, auquel on pourra se reporter par la suite.

La production dramatique de Rameau comprend donc au moins vingt-cinq œuvres, d'importance et de dimensions diverses, réparties sur une période de trente ans, et représentant environ quatre-vingts actes. Il faudrait y ajouter trois actes isolés qui n'ont sans doute jamais été mis à la scène, et dont on

ignore jusqu'à présent la date de composition : *Zéphyre, Nélée et Myrthis* et *Io.* En comptant l'opéra perdu de *Linus*[1] et les différentes versions de certaines tragédies lyriques, le total s'élève à plus de quatre-vingt-dix actes.

On peut répartir cette importante production en trois catégories : D'abord, les œuvres en plusieurs actes à intrigue suivie, dont la tragédie lyrique est le type le plus complet. Puis, les œuvres en plusieurs actes à sujets différents (opéras-ballets). Enfin, les œuvres en un seul acte, généralement désignées par les contemporains sous le titre d' « actes de ballet ».

I. — LES PIÈCES EN PLUSIEURS ACTES A INTRIGUE SUIVIE

Les pièces en plusieurs actes à intrigue suivie peuvent se présenter sous des aspects assez différents : Tragédie lyrique, pastorale héroïque, comédie lyrique, comédie-ballet. Ces divers genres figurent tous, d'ailleurs en nombre fort inégal, dans le théâtre de Rameau.

LES TRAGÉDIES LYRIQUES

Rameau a toujours considéré la tragédie lyrique comme le grand œuvre de la musique[2]. Il reste fidèle, sur ce point, à la tradition lulliste, qu'il contribue à maintenir, vivante et rajeunie, jusqu'à l'avènement de Gluck. Ses tragédies lyriques proprement dites forment à elles seules un ensemble de 28 actes, c'est-à-dire le tiers de sa production. Elles sont au nombre de cinq, dont trois avec prologue : *Hippolyte et Aricie* (1733), *Castor et Pollux* (1737), *Dardanus* (1739), *Zoroastre* (1749) et *Abaris ou les Boréades* (1764).

Hippolyte et Aricie marque une date dans l'histoire de notre musique dra-

1. Non représenté ni édité, mais complètement achevé dès 1751. Le livret, en cinq actes, de Le Clerc de La Bruère, se trouve en manuscrit dans la Collection de Soleinne (Bibl. Nat., Ms. fr. 9253). La partition n'a pas été retrouvée. Parmi les fragments conservés sous le titre de *Linus* à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris (Inv. 33.735), il est fort douteux qu'il y en ait un seul de Rameau. Par contre, la Bibliothèque Nationale possède toute la partie de premier violon du véritable *Linus* (Vm² 381, don de la famille Decroix). Cette partie détachée permet, avec l'aide du livret, de se faire une idée approximative de l'œuvre. Decroix, l'ami de Rameau, a ajouté au titre du manuscrit cette importante note, qui mérite d'être reproduite : « Partie détachée du premier violon, la seule qu'ait pu recouvrer M. Rameau, après une répétition de cet opéra chez M^me^ la marquise de Villeroi, la partition et toutes les autres parties détachées ayant été dérobées ou égarées chez cette dame, pendant une maladie grave qui lui survint alors et qui mit beaucoup de trouble et de confusion dans sa maison. C'est de M. Rameau fils que l'on tient ces particularités ».

2. Il écrit à Mongeot (29 mai 1744) : « Il faudrait, avant que d'entreprendre un si grand ouvrage, en avoir fait de petits ... »

matique. La multitude des témoignages du temps nous interdit de l'oublier [1]. Ce début d'un musicien de cinquante ans, qui, d'emblée, s'égalait aux plus grands maîtres, fut dans le monde de l'art un événement, une sorte de scandale. Aussitôt, Paris se divise en deux camps, pour ou contre, ramistes et lullistes [2] : les uns séduits par la richesse de la musique, par la force de l'inspiration et les raffinements de l'écriture ; les autres, déconcertés par cette abondance même, par une complexité et une difficulté où ils voient plus de science que d' « expression ». Mais ce que personne ne conteste, c'est la nouveauté de cette musique. Il faut y insister pour orienter nos recherches, car il peut se faire que les oreilles modernes ne la distinguent pas toujours suffisamment. « Le musicien, écrit le *Mercure*, a forcé les plus sévères critiques à convenir que dans son premier ouvrage lyrique il a donné une musique mâle et harmonieuse, d'un caractère neuf [3]. » « Il y a dans cet opéra assez de musique pour en faire dix », dit le vieux Campra au prince de Conti [4]. S'il faut en croire « des musiciens dignes de foi », il se serait écrié, « étonné de ce genre nouveau de musique,... : *Voici un homme qui nous chassera tous* ! » [5]. D'ailleurs, en dépit de la cabale, l'opéra « paraît toujours plus goûté » [6] et trente-deux représentations confirment le succès. Repris en 1742 avec quelques remaniements, sa vogue est marquée par une étincelante parodie de Favart et se soutient encore, malgré l'évolution du goût, aux reprises de 1757 et de 1767 [7].

Le livret de Pellegrin a sans doute bien des faiblesses ; mais c'est en somme un des moins mauvais que Rameau ait mis en musique. Si le librettiste a souffert du voisinage de Racine, il en a aussi profité [8]. Le sujet, qui est à peu près

1. « La représentation d'*Hippolyte et Aricie* devint une époque pour la nation. Elle excita dans les esprits une fermentation générale, effet ordinaire de tous les bons ouvrages. Tout le monde prit parti pour ou contre ce nouveau genre de musique avec une espèce de délire. » (Palissot, *Éloge de M. Rameau* [1765], p. 91-92.)

2. Voir notre étude, *Lullistes et ramistes* (*Année musicale*, 1911).

3. Octobre 1733 (2248-2249). En 1735, Louis de Boissy, dans sa comédie *Le Badinage* (scène 9), révèle la même impression, sous une forme piquante, dans ces vers dits par « le Parterre » :

> Les airs d'ailleurs, nouveaux dans leur espèce,
> Sont plus tartares que françois ;
> On leur fait ici politesse,
> Comme à des gens qu'on voit pour la première fois.

4. Maret, *Éloge historique de M. Rameau* (1766), p. 64, n. 36.

5. Mongeot, *Sur M. Rameau* (*Mercure*, juin 1765, p. 52, n. 1).

6. *Mercure*, nov. 1733 (2463). La 32e et dernière représentation eut lieu le 4 février 1734.

7. En tout 123 représentations. *Hippolyte et Aricie* a été repris à l'Opéra de Paris, le 13 mai 1908. — Pour les détails historiques sur la plupart des opéras de Rameau, consulter les *Commentaires* de l'édition des *Œuvres complètes* (Paris, Durand, 1895 et suiv.).

8. *Analyse sommaire :* Prologue. — Diane et l'Amour, arbitrés par Jupiter, se disputent les cœurs des « habitants des forêts ».

Acte I. — Aricie, que Phèdre jalouse veut consacrer au culte de Diane, reçoit l'aveu de

celui de *Phèdre*, fournissait au musicien de magnifiques thèmes d'inspiration, dont Rameau, pour son coup d'essai, a fort bien su tirer parti. Parmi les pages les plus marquantes de sa partition, rappelons les divertissements du prologue et du premier acte, le trio des Parques, la prière de Thésée à Neptune (fin du 3e acte), la scène de chasse du 4e acte et le divertissement final. On y sent partout la richesse de l'invention et le jaillissement d'une sève longtemps contenue. De toutes les œuvres dramatiques de Rameau, œuvres de maturité ou de vieillesse, *Hippolyte et Aricie* a le privilège d'être la plus jeune. Elle a révélé un nouveau génie, et il lui en reste, dans l'effacement du passé, comme une auréole d'aurore[1].

Mais c'est assurément *Castor et Pollux* qui est l'opéra le plus célèbre de Rameau, celui qui a fourni la plus longue carrière et qui reste le type le plus complet du genre. Le sujet, qui n'est pas sans analogie avec l'*Alceste* de Quinault, donnait matière à une variété de tableaux singulièrement propre à soutenir l'intérêt du spectacle et l'inspiration du musicien : combat, scène funèbre, « plaisirs célestes », Enfers et Champs-Élysées, vision de l'empyrée avec un ballet de constellations, le tout au milieu d'une action tragique vraiment noble et touchante[2]. Le livret de Bernard, surtout dans la seconde version, est certaine-

l'amour d'Hippolyte ; et tous deux, avec l'appui de Diane elle-même, bravent la colère de Phèdre.

Acte II. — Thésée, que l'on croit mort, est descendu aux Enfers pour retrouver un ami très cher ; il peut s'en échapper grâce à la protection de son père Neptune, mais les Parques lui font de terribles prédictions.

Acte III. — Phèdre, se croyant veuve, déclare son amour à Hippolyte qui la repousse ; de désespoir, elle veut se tuer devant lui. Thésée survient à cet instant ; trompé par les insinuations d'Œnone, il croit son fils coupable et, sans montrer sa douleur au peuple qui fête son retour, il demande à Neptune de faire périr Hippolyte.

Acte IV. — Après un duo des deux amants, et des jeux en l'honneur de Diane, « un monstre horrible » sort de la mer ; Hippolyte l'affronte, est enveloppé de flammes et de vapeurs, et disparaît avec lui. Lamentations générales, et désespoir de Phèdre, qui se donnera la mort.

Acte V. — Mais Hippolyte, sauvé par Diane, est ramené par les Zéphyrs et rendu pour toujours à sa chère Aricie. Hymen. Réjouissances.

1. L'impression d'un contemporain, un quart de siècle après la première, est précieuse à retenir : « C'est le premier opéra du grand Rameau, et peut-être son chef-d'œuvre. » (*Mercure*, oct. 1757, II, 188).

2. *Analyse sommaire :* Prologue. — Mars est vaincu par les charmes de Vénus et se range sous les lois de l'Amour.

Acte I. — Télaïre pleure la mort de son « amant » Castor, tué au combat. Pollux, frère de Castor, l'a vengé et revient vainqueur. Il aime Télaïre, il ose le lui dire, et pour elle il délaisse Phébé. Mais Télaïre, fidèle, demande à Pollux de renoncer à cet amour et d'intercéder auprès de son père Jupiter pour que Castor soit rendu à la vie.

Acte II. — Pollux se résout enfin au sacrifice et invoque Jupiter, qui lui révèle l'arrêt du Destin. Pour arracher Castor aux enfers, Pollux devra prendre sa place et renoncer non seulement à Télaïre, mais à l'immortalité et aux « Plaisirs célestes », qui essayent en vain de le retenir dans leurs chaînes de fleurs.

Acte III. — Pollux s'apprête à forcer l'entrée des enfers, défendue par des monstres

ment le meilleur qui ait été fourni à Rameau, et sans doute aussi le meilleur que l'on ait écrit au XVIIIe siècle. Tous les contemporains sont d'accord sur ce point. « Je ne vois que *Castor et Pollux*, écrit Marmontel, qui se soutienne, par sa richesse, à côté des poèmes de Quinault [1] ». « Cet ouvrage est un modèle, un chef-d'œuvre pour la coupe, la variété, l'intérêt et l'expression », reprend La Dixmérie [2]. Jusqu'à la fin du siècle, à l'occasion de chaque reprise, c'est le même concert d'éloges.

La musique a naturellement profité de la variété du sujet et des qualités du poème. *Castor et Pollux* contient un bon nombre des pages les plus justement célèbres de Rameau : le monologue de Télaïre (« Tristes apprêts, pâles flambeaux »), les danses chantées des Plaisirs célestes, la scène des Ombres heureuses, les émouvants dialogues des deux derniers actes, et plusieurs chœurs d'une grande beauté : chœur funèbre (« Que tout gémisse »), chœur des démons (« Brisons tous nos fers »), chœur final pour « la fête de l'univers ». Si tout n'est pas à cette hauteur, il n'y a aucune faiblesse assez grave pour nuire à la belle impression de l'ensemble. C'est dans cette partition que Rameau s'est montré le plus constamment égal à lui-même [3].

De 1737 à 1785, *Castor et Pollux* n'eut pas moins de 254 représentations, chiffre fort considérable pour l'époque. Tout d'abord le succès fut douteux, et vives les batailles entre lullistes et « rameauneurs ». Mais à la reprise de 1754,

et par des démons. Télaïre l'encourage, Phébé tente vainement de l'arrêter. Après une longue lutte, Pollux, aidé par Mercure, « s'abîme » dans la caverne infernale, abandonnant Phébé à son désespoir.

Acte IV. — Dans les Champs-Élysées, Castor songe encore à Télaïre. Survient Pollux qui veut se dévouer pour lui. Après une scène d'explications, où les deux frères rivalisent de générosité, Castor consent enfin à revenir sur la Terre, mais pour un jour seulement.

Acte V. — Castor a retrouvé Télaïre, mais il va la quitter, malgré ses tendres prières. Soudain Jupiter descend du ciel, rend Pollux à la vie et donne aux deux frères l'immortalité, que Castor partagera avec sa chère Télaïre. Les cieux s'entr'ouvrent, laissant voir le séjour des dieux et les constellations, qui célèbrent « la fête de l'Univers ».

Pour la reprise de 1754, l'œuvre fut profondément remaniée. Le prologue est supprimé et un premier acte entièrement nouveau est placé en tête de la pièce. (Pollux, sur le point d'épouser Télaïre, renonce à elle pour la laisser à son frère Castor, qu'elle aime et qui l'aime. Attaque des ennemis. Combat où Castor est tué. Pollux court le venger.) Les anciens actes I et II deviennent II et III. Les anciens III et IV sont fondus en un seul acte IV (en deux tableaux). Le 5e acte reste à peu près le même.

1. *Supplément de l'Encyclopédie*, art. *Opéra*. Voltaire, malgré quelques réserves, se montre également fort élogieux. (Lettres à Thiériot nov. et déc. 1737.)

2. *Les deux âges du goût* (1765), p. 241. Voir également les citations données dans les *Commentaires* de l'édition Durand. Encore pendant la Révolution, à l'occasion du *Castor* de Candeille, ce sont les mots de « chef-d'œuvre » et de « modèle » qui reviennent dans les *Annonces* (in-8°, 16 juin 1791 et 29 Frimaire 1794). Berlioz lui-même, reconnaîtra que « ce livret, peu dans nos mœurs actuelles », est « musical cependant ». (*R. et Gaz. musicale de Paris*, 1842, p. 363)

3. Certains partisans de Rameau trouvaient que, sauf dans le 3e acte de 1737, *Castor* faisait trop de concessions aux « amateurs de la musique simple ». (Dubuisson, Lettre au marquis de Caumont, 25 oct. 1737.)

Castor, heureusement remanié par les deux auteurs, s'affirma triomphalement comme le chef-d'œuvre le plus représentatif de l'opéra français traditionnel et le plus solide rempart de l'art national contre l'invasion des Bouffons [1]. En 1764, c'est le même opéra que l'on choisit pour l'inauguration de la nouvelle salle de spectacle aux Tuileries, et cette reprise, qui se continue pendant l'année suivante, n'a pas moins de 68 représentations [2]. En 1772-73, à la veille de la venue de Gluck, encore une brillante reprise, où l'œuvre est représentée plus de 50 fois. En 1778-79, c'est toujours *Castor* que l'on essaie d'opposer, parfois victorieusement, à la vogue croissante de drames gluckistes [3]. « Cette tragédie, dit un critique à cette occasion, a toujours passé pour le chef-d'œuvre des opéras français, soit pour la pompe et la variété du spectacle, soit pour les différents styles que le sujet semble exiger, soit enfin pour les grands effets de la tragédie [4]. » Malgré la profonde transformation du goût, les trois dernières reprises, en 1780, 1782 et 1784, attirent encore la curiosité déférente d'un public désireux de contempler cet ouvrage « pour ainsi dire consacré » [5], « le dernier et le plus beau monument » de l'opéra français classique [6].

La carrière de *Dardanus* fut moins longue, plus pénible, mais finit par un triomphe. Les premières représentations (1739-1740) provoquèrent de furieux débats entre lullistes et ramistes [7]. Le musicien et le poète, sans doute stimulés par les critiques, décident presque aussitôt de refaire les trois derniers actes [8]. A la reprise de 1744, l'œuvre reparaît tellement transformée qu'on doit

1. « La remise de *Castor et Pollux* les fit disparaître, comme le soleil dissipe les météores. » (Favier, *Histoire de la musique en France*, 456.) Ce témoignage de 1776 montre bien la signification que l'on attachait encore à cette reprise.

2. « Il semble qu'on se lassera plutôt de représenter cet opéra, que le public d'y accourir en foule et de l'applaudir... Par le concours unanime et toujours égal des Français et des étrangers à ce spectacle, par les suffrages et l'admiration de ces derniers, le procès entre la musique française et la musique italienne paraît définitivement jugé. » (*Mercure*, juin 1765, 175.)

3. « On vient de remettre *Castor*, et *Castor* a tout fait oublier », lit-on dans la *Correspondance littéraire*, qui n'est certainement pas suspecte de tendresse pour Rameau (oct. 1778 XII, 173). En janvier 1779, « *Castor*, dont les représentations ont été entremêlées à celles d'*Armide*, a attiré beaucoup de monde ». (*Mercure*, février 1779, 62).

4. *Journal de Paris*, 12 oct. 1778 (1143).

5. *Journal de Paris*, 15 juin 1782 (673).

6. *Mercure*, juillet 1782, 41. Le livret de *Castor* fut remis en musique en 1791 par Candeille, qui conserva dans son œuvre plusieurs morceaux de la partition de Rameau. Ce nouveau *Castor* bénéficia du souvenir de l'ancien et eut des représentations jusqu'en 1817. — Rappelons enfin la brillante reprise donnée à l'Opéra en pleine guerre, le 21 mars 1918, après les auditions révélatrices de la *Schola Cantorum* de Paris (1903) et les représentations du théâtre de Montpellier (1908).

7. Voir Dacier, *Les premières représentations du « Dardanus » de Rameau* (*R. musicale*, 1903).

8. *Mercure*, déc. 1739, I, 2899.

en graver une nouvelle édition. Au cours même de cette reprise, elle subit encore de profonds remaniements, qui deviendront définitifs en 1760, non sans quelques dernières retouches. Cependant, ces efforts sont enfin récompensés : le succès se confirme peu à peu, et la reprise de 1760, avec Sophie Arnould dans le rôle d'Iphise, emporte l'assentiment général, qui se traduit par l'ovation faite à Rameau dans la salle de l'Opéra (9 novembre). Après la mort du musicien, la triomphale reprise de 1768, qui se prolonge jusqu'en 1770, n'a pas moins de 57 représentations. Les journaux proclament « le mérite universellement reconnu de cet ouvrage », qui est accueilli avec « transport » [1].

Ce n'est pas sans raison que le livret de La Bruère, sous sa première forme, fut si vivement critiqué. Il était assez bien construit ; mais sans compter les faiblesses de la réalisation, on y dénonçait justement l'abus des péripéties merveilleuses. La seconde version contient des améliorations importantes, qui font de ce livret un des plus acceptables parmi ceux que Rameau a mis en musique : notamment, grâce au nouveau quatrième acte, la féerie conventionnelle des « Songes » et du « monstre » est remplacée par l'épisode plus humain de la prison, et le dénouement y gagne en émotion et en naturel [2].

Rameau a donné de ces deux versions une interprétation musicale d'une

1. *Mercure*, avril 1769 (I, 144) et janvier 1770 (I, 151). En 1771, on donna encore, dans des *Fragments*, 24 représentations du Prologue. Le livret de *Dardanus*, réduit à quatre actes, fut mis en musique par Sacchini en 1784. Enfin, une reprise de l'opéra de Rameau a été tentée avec succès en 1907, au Théâtre Municipal de Dijon.

2. *Analyse sommaire :* Prologue. — L'Amour chasse la Jalousie qui troublait les Plaisirs. Mais sans elle ils s'endorment, et Vénus doit la rappeler pour les ranimer.

Acte I. — Iphise, fille de Teucer, roi de Phrygie, aime malgré elle Dardanus, l'ennemi de son pays. Mais Teucer la destine à Anténor, prince phrygien, qui doit livrer bataille à Dardanus. Angoissée, elle décide de consulter le magicien Isménor.

Acte II. — Dardanus, de son côté, aime Iphise. Il obtient d'Isménor une baguette magique qui lui permettra de prendre les traits d'Isménor lui-même. Iphise, croyant se confier au magicien, dévoile ainsi à Dardanus ses tourments et son amour. Dardanus, au comble de la joie, jette la baguette et apparaît sous sa véritable forme. Iphise s'enfuit, pleine de confusion.

Acte III. — Dardanus, privé du talisman, est tombé au pouvoir de ses ennemis, qui s'apprêtent à le faire périr, tandis qu'Iphise se désespère. Mais un « monstre », suscité par Jupiter, est sorti des flots et ravage le pays. Anténor part pour le combattre.

Acte IV. — Dardanus, endormi et bercé par les Songes, est transporté par Vénus sur le rivage de la mer. Il s'éveille, affronte le monstre et le tue, sauvant la vie à Anténor. Celui-ci, dans la nuit, ne peut reconnaître son sauveur ; mais il lui promet son entier dévouement et lui donne en gage son épée.

Acte V. — Un oracle de Neptune a déclaré que le vainqueur du monstre devait obtenir la main d'Iphise. Tandis que Teucer et son peuple acclament Anténor qu'ils croient victorieux, Dardanus apparaît avec l'épée révélatrice, et Anténor, fidèle à sa promesse, renonce à son amour en faveur de son rival. Réjouissances.

Dans la version de 1744 les trois derniers actes sont presque entièrement nouveaux :

Acte III. — Anténor, emporté par la jalousie, se décide à user d'un stratagème pour faire périr Dardanus captif, sans apparaître lui-même comme l'instigateur du meurtre. (L'épisode du « monstre » est supprimé.)

Acte IV. — Dardanus, dans sa prison, apprend par un oracle d'Isménor que sa déli-

rare valeur, tour à tour plus brillant dans la première et plus dramatique dans la seconde. Le public de 1739 était dédommagé des bizarreries du livret par les délicieuses mélodies du « Sommeil » de Dardanus et du *Trio des Songes*. Mais les scènes de la prison et l'émouvante réconciliation du dénouement arrachaient des larmes aux spectateurs de 1744 et de 1760. Jamais sans doute Rameau n'a atteint à un tel degré d'émotion dramatique que dans ce nouveau quatrième acte qui, malgré le divertissement fantastique, fait songer par moments au Beethoven de *Fidelio*. Citons encore le dialogue célèbre de Dardanus et d'Iphise au deuxième acte, le chœur de triomphe du troisième acte (« Que l'on chante, que l'on s'empresse »), et presque tous les airs de danse. *Dardanus*, sous sa double forme, contient plus de substance musicale que les autres opéras de Rameau, au moins sept actes originaux et très variés d'inspiration, écrits pendant la pleine maturité de son génie. Aucune œuvre ne lui a coûté tant de travail ; et c'est peut-être, de toutes ses productions, celle où il a trouvé les accents le plus profondément humains.

Zoroastre apportait de grandes nouveautés, tant pour le poème que pour la musique. Le livret de Cahusac est tiré, non plus des légendes grecques ou de l'épopée du moyen âge, mais de l'ancienne religion des Perses ; précieux élément d'intérêt et de couleur locale [1]. De plus, en prenant pour héros le légendaire réformateur religieux, les auteurs élevaient le ton habituel de l'opéra, « auquel l'opinion commune semble prescrire des bornes que l'art a craint trop longtemps de franchir » [2]. A côté des péripéties de l'action, on pouvait attribuer à l'œuvre un sens plus profond et en quelque sorte symbolique, la lutte des deux principes du bien et du mal, de la lumière et des ténèbres, le premier personnifié par Zoroastre, grand-prêtre d'Oromasès, et le second par Abramane,

vrance est prochaine, mais qu'elle coûtera la vie à son libérateur. Bientôt Iphise survient, suivie d'un garde qu'elle croit fidèle, pour faire évader Dardanus. Il refuse avec horreur ; lutte de générosité entre les deux amants. Sur ces entrefaites, paraît Anténor, blessé à mort dans une attaque des soldats de Dardanus. Pris de remords, il dévoile le stratagème : les gardes amenés par Iphise étaient des traîtres, qui devaient faire périr le prisonnier. Dardanus saisit une épée et se fraye un passage jusqu'à ses soldats.

Acte V. — Dardanus vainqueur ramène le vieux roi Teucer, captif et indompté. Il lui offre en vain de lui rendre son trône, en échange de la main d'Iphise. Désespéré, il tend son épée à Teucer, en le priant de l'en frapper. Alors le vieux roi s'attendrit et consent à unir Iphise et Dardanus. Réjouissances.

1. Cahusac l'avait déjà utilisé l'année précédente dans *Zaïs*, mais seulement comme simple cadre d'une intrigue légère.

2. Cahusac, Livret de *Zoroastre* (éd. de 1756), p. 5. A vrai dire, on trouve déjà un *Zoroastre*, en 5 actes et un prologue, dans le *Théâtre lyrique* de Le Brun (1712) ; mais il n'avait jamais été mis en musique. Le personnage de Zoroastre apparaît encore dans la *Sémiramis* de Destouches (livret de Roy) en 1718 (quoique épisodique, c'est un des rôles les plus marquants de la pièce) ; dans l'opéra de *Pyrame* et *Thisbé*, de Rebel et Francœur (1726, livret de La Serre) comme personnage surnaturel ; et dans le prologue des *Génies* (1736), opéra-ballet de M^lle^ Duval, sur un livret de Fleury.

Portrait de Rameau
Dessin de Carmontelle (Musée de Chantilly)

serviteur d'Ariman [1]. Enfin, dans la mise en œuvre elle-même, encore des nouveautés importantes : Pour la première fois, le prologue traditionnel est supprimé, et c'est autant de gagné pour le drame. D'autre part, la pantomime est employée avec une abondance jusqu'alors inusitée dans la tragédie lyrique. Cahusac s'est acquitté consciencieusement de sa tâche de librettiste, et a travaillé de son mieux à répartir le sujet dans les cinq actes de la pièce. Pour la reprise de 1756, il écrit trois actes nouveaux qui donnent à l'œuvre plus d'unité d'action [2]. Toutefois la prépondérance de l'élément surnaturel n'est pas sans nuire à l'intérêt psychologique, et sans doute eût-il mieux valu que Zoroastre ne fût point amoureux. Si les vers ne sont pas toujours à la hauteur du sujet, ils fournissent le plus souvent un soutien suffisant à l'inspiration du musicien.

1. *Analyse sommaire :* Acte I. — A la mort du roi de Bactriane, le « grand-prêtre des Idoles » Abramane a fait chasser Zoroastre, « instituteur des Mages ». Il aime Amélite, héritière du trône, mais celle-ci aime Zoroastre. Pour s'emparer du pouvoir, Abramane décide de renoncer à son amour et de s'unir à Erinice, princesse de Bactriane, qui revendique la couronne et qui aime sans espoir Zoroastre. Tous deux persécutent l'innocente Amélite, avec l'aide des esprits infernaux.

Acte II. — Retiré parmi les « Indiens », Zoroastre, au lever de l'aurore, célèbre un mariage et glorifie le dieu de lumière et de bonté. Mais « une voix » dans les nuées lui commande d'aller délivrer sa patrie.

Acte III. — Le peuple de Bactriane gémit sous le joug d'Abramane. Zoroastre paraît sur un char de flamme, et, malgré les hésitations de la foule, il délivre Amélite prisonnière. Les deux amants s'abandonnent un instant à la joie. Mais Abramane est toujours menaçant et Zoroastre s'apprête à le combattre, avec la protection des génies bienfaisants.

Acte IV. — Abramane, dans son temple souterrain, apprend d'Erinice les victoires de Zoroastre. Ivre de haine et d'envie, il invoque l'Esprit du mal dans un sanglant sacrifice et appelle à son aide les Démons et la Vengeance.

Acte V. — Zoroastre vainqueur vient rejoindre Amélite ; et le peuple qu'il a ramené à sa foi acclame la nouvelle reine. En vain Abramane et ses prêtres essayent encore de les attaquer et de proclamer Erinice. Ils sont tous foudroyés par le feu céleste. Hymen et réjouissances.

Dans la version de 1756, les actes II, III et V du livret ont été refaits complètement :

Acte II. — Dans le palais d'Oromasès, roi des Génies, Zoroastre apprend de celui-ci qu'Amélite est prisonnière, et s'apprête à la délivrer. Le théâtre change et représente la citadelle de Bactre, où Amélite, environnée de démons, va être poignardée par Erinice. Zoroastre survient et la délivre. Le théâtre change encore, et l'on voit, sur une place de la ville, les réjouissances des peuples pour le retour d'Amélite.

Acte III. — Sur les bords du fleuve, dans la nuit, conjuration d'Erinice et d'Abramane contre Amélite et Zoroastre. L'aurore se lève, et Zoroastre la célèbre par une fête. Soudain le ciel gronde : Abramane, sur un char enflammé, répand des torrents de feu qui vont faire périr Amélite. Mais les Esprits bienfaisants l'arrachent à la mort, tandis que la ville est embrasée par les flammes.

Acte V. — Erinice, espérant la défaite prochaine de sa rivale, exhorte vainement Zoroastre à sauver ses jours par la fuite. On apprend qu'Amélite a été enlevée ; les prêtres d'Ariman proclament Erinice reine ; et Abramane apparaît sur un nuage, avec Amélite enchaînée à ses pieds. Il menace de l'immoler si Zoroastre invoque le ciel. Mais, à la prière de Zoroastre, la foudre anéantit Abramane, Erinice et les prêtres. Le théâtre change et, dans le temple de la sainte Lumière, les deux amants célèbrent leurs noces au milieu des chants et des danses.

2. Pourtant, il n'est pas parvenu à équilibrer le second acte, qui en 1749 est trop vide et trop loin de l'action, et en 1756 trop chargé d'événements.

Rameau a tiré un parti magnifique de la donnée générale et des diverses péripéties du drame. Cette lutte entre les deux principes du bien et du mal, ces oppositions continuelles de lumière et d'ombre, fournissaient à son génie le champ le plus vaste et le plus varié. L'antithèse s'affirme dès l'ouverture, qui remplace véritablement le prologue supprimé et qui, pour la première fois, tend à évoquer en raccourci le sujet de l'opéra. Toute l'œuvre est un mélange unique de grâce et de violence, de noblesse et de terreur. Par moments, un puissant souffle religieux l'anime et la soulève, qui annonce les grandes scènes sacerdotales de *la Flûte Enchantée*. C'est un accent nouveau dans l'opéra français [1]. On pourrait dire, en tenant compte de la différence des temps et des genres, que Rameau a écrit là son *Athalie*, ou son *Parsifal*.

Le public de 1749 fut à la fois attiré et déconcerté par cette œuvre si forte et si originale, qui se maintient, malgré des disputes ardentes, pendant vingt-cinq représentations. La cabale lulliste encore agissante, les faiblesses ou les bizarreries du livret, le succès simultané du *Carnaval du Parnasse* de Mondonville, abrégèrent la carrière de *Zoroastre*. Cependant, les spectateurs furent à peu près unanimes à louer la beauté des chœurs, les saisissantes incantations du quatrième acte, et les divers « ballets figurés » ingénieusement répartis par Cahusac dans tout le drame [2]. Pour la reprise de 1756, Rameau reproduit presque intégralement la musique des deux actes les plus réussis (le premier et le quatrième), et il conserve les meilleurs morceaux du reste, notamment les charmantes scènes du « lever de l'aurore, qui sont désormais mieux adaptées à l'action. Mais il y ajoute beaucoup de nouveau, à peu près la moitié de l'œuvre, en particulier de beaux récitatifs dramatiques, des ariettes qui se ressentent de l'évolution du goût, et, au troisième acte, la sereine invocation au dieu du jour (« O Lumière vive et pure »). Sous cette dernière forme, remaniée et enrichie [3], l'œuvre reste une des plus nobles créations de Rameau, sinon la plus parfaite, du moins la plus riche en inspirations grandioses. S'il nous est jamais donné de l'entendre au théâtre ou au concert, peut-être reconnaîtrons-nous dans les

1. Ce n'est pas le sentiment biblique, comme dans le *Jephté* de Montéclair. Malgré l'allégorie, c'est le sentiment religieux de la nature, que l'on trouve déjà dans le prologue de *Zaïs*, et qui fait un peu songer à l'*Invocation à la Nature* de Berlioz. L'absence de toute mythologie gréco-romaine contribue beaucoup à cette impression.

2. Ce qui montre bien le retentissement de l'œuvre nouvelle, c'est que, pendant le carnaval de 1751, on représenta sur le théâtre royal de Dresde une adaptation italienne de *Zoroastre*, où figuraient les principaux morceaux de la musique de Rameau, « événement fort glorieux pour notre théâtre lyrique et très flatteur pour MM. de Cahusac et Rameau ». (*Mercure*, mai 1752, p. 164.)

3. Une troisième et dernière reprise, postérieure à la mort de Rameau, fut donnée en 1770 (26 janvier), pour l'inauguration de la nouvelle salle de l'Opéra. Mais le directeur Berton y fit de nombreuses transformations et additions de son cru.

pages maîtresses de *Zoroastre*, comme l'écrivait d'Alembert dès 1750, « ce que Rameau a fait de plus beau » [1].

Hippolyte, *Castor*, *Dardanus* et *Zoroastre* sont les seules œuvres marquantes de Rameau dans le genre de la tragédie lyrique. On a pu les comparer aux quatre chefs-d'œuvre tragiques de Corneille. Toutefois, nous possédons encore une autre tragédie lyrique de Rameau, qui d'ailleurs n'a jamais été représentée, *Abaris ou Les Boréades*.

Les Boréades sont la dernière œuvre que Rameau ait destinée au théâtre. On se préparait (sans doute dès 1763) à la monter à l'Opéra, lorsque la mort du musicien, au mois de septembre 1764, vint interrompre les répétitions, déjà fort avancées [2]. La direction de l'Opéra, qui avait sans doute accepté la pièce par égard pour le vieux maître, renonça à poursuivre les travaux. Telle qu'on en peut juger par les manuscrits, cette œuvre est fort inégale. Le livret, sans doute de Cahusac [3], paraît être assez inférieur à ceux des autres tragédies lyriques de Rameau [4]. La musique présente de curieuses disparates : elle rassemble, d'une

1. Lettre de d'Alembert à Cramer, professeur de mathématiques à Gênes (12 février 1750) ; annoncée dans le Bulletin d'autographes de Noël Charavay (1922). Voir *R. de musicologie*, 1922, p. 131. — Raynal, dans ses *Nouvelles littéraires* (1750), parlant de l'accueil défavorable que *Zoroastre* avait rencontré à la cour et à la ville, ajoute : « les gens que nous regardons ici comme musiciens appellent de ce jugement à la postérité. Ils prétendent que cet ouvrage est le chef-d'œuvre de Rameau, et par conséquent, de l'art », (*Correspondance litt.*, I, 394).

2. Les parties séparées, conservées à la Bibl. Nationale (Vm² 398), contiennent plusieurs indications sur la distribution des rôles.

3. Il n'y a pas de raison pour douter de l'affirmation de Decroix, ami personnel de Rameau et de sa famille : « ... il existe (dans le portefeuille de Rameau) plusieurs opéras qui n'ont point été représentés, entre autres une tragédie d'*Abaris* dont les paroles sont de feu M. de Cahusac ». (*L'ami des arts* [1776], p. 154.) D'ailleurs, Cahusac était mort depuis 1759 et il n'est pas invraisemblable que son manuscrit ait été remanié.

4. *Analyse sommaire :* Acte I. — La reine de Bactriane, Alphise, aime un noble étranger nommé Abaris, élevé par le grand-prêtre d'Apollon. Mais elle ne peut l'épouser sans perdre son trône, car seul un descendant de Borée, un Boréade, doit régner dans le pays. Et elle repousse les hommages des prétendants Boréades.

Acte II. — Abaris, ignorant son origine, aime Alphise sans espoir. Dans un élan involontaire, il révèle son amour à Alphise, qui est venue consulter les prêtres d'Apollon, et celle-ci ne peut lui cacher le sien. Jeux en l'honneur d'Apollon, organisés par les prétendants Boréades, et qui représentent les amours de Borée et d'Orithie. L'Amour descend des cieux et donne à la reine une flèche enchantée, en lui faisant une prédiction énigmatique.

Acte III. — Alphise, malgré le dépit des prétendants et les protestations généreuses d'Abaris, renonce à la couronne pour s'assurer l'amour d'Abaris, à qui elle donne la flèche enchantée. Mais Borée déchaîne sur le pays « orage, tonnerre et tremblement de terre » ; et Alphise disparaît, enlevée par un tourbillon.

Acte IV. — Cris et supplications du peuple. Abaris et le grand-prêtre implorent Apollon. Polymnie paraît, avec les Muses et les Zéphyrs, qui porteront Abaris sur leurs ailes et l'aideront à déjouer la colère de Borée.

Acte V. — Borée, le « chœur des vents souterrains » et les prétendants Boréades

manière parfois laborieuse, des morceaux très différents de style et de provenance sans doute très diverse. Mais tout n'y est pas à dédaigner. A côté de pièces d'une inspiration visiblement épuisée, on trouve maintes pages remarquables : telles, dans des genres opposés, l'ariette d'Alphise, « Un horizon serein » (I, 4) et le monologue d'Abaris, « Lieux désolés » (IV, 2) ; et surtout certaines danses fort originales du second acte (sc. 6) ou, au quatrième (sc. 4), la charmante *Gavotte pour les Heures et les Zéphyrs*. D'ailleurs, en dehors de tout jugement de valeur, cette œuvre présente pour l'historien un double intérêt. Rameau y réunit, à la veille de sa mort, les principaux procédés d'expression dramatique dont il a fait usage au cours de sa longue carrière ; et leur emploi est d'autant plus visible qu'il est plus systématique ou même moins heureux. En outre, *les Boréades*, dernière œuvre de Rameau, nous montrent que, s'il a parfois cultivé d'autres genres, il est resté fidèle jusqu'au bout à la conception traditionnelle de la tragédie lyrique.

LES PASTORALES HÉROÏQUES

Le genre de la pastorale héroïque, ne se distingue de l'opéra proprement dit que par le cadre du sujet, et par le caractère champêtre de certains personnages, ce qui le rend généralement moins dramatique [1]. Il est pastoral, puisqu'il met en scène des bergers, mais il reste « héroïque » car des êtres surnaturels ou légendaires, dieux, héros ou « génies », se mêlent à l'action. Rameau a écrit trois œuvres de ce genre : *Zaïs* (1748), *Naïs* (1749) et *Acanthe et Céphise* (1751).

Zaïs appartient nettement au genre de la pastorale héroïque, car l'œuvre a pour sujet les amours d'une « bergère » et d'un « génie » [2]. Le tendre et le gracieux s'y mêlent à ce merveilleux oriental que l'on retrouve dans *Zoroastre* [3],

pressent Alphise de céder. Sur son refus, ils décident de l'emprisonner avec les vents souterrains. Mais Abaris survient avec la flèche enchantée, « qui étonne le dieu même » et désarme la colère des prétendants. Apollon révèle qu'Abaris est né de ses amours avec une nymphe fille de Borée. Abaris est ainsi lui-même un Boréade et peut épouser la reine. Réjouissances.

1. Voir l'*Introduction*, p. 20, n. 2.

2. Et cependant les éditions du livret et de la partition portent le sous-titre de « ballet héroïque », qui est repris par la plupart des critiques du temps. Ce terme « ballet » ne saurait signifier opéra-ballet, puisque l'intrigue est unique, ni action purement chorégraphique, puisque le chant y est employé comme dans l'opéra. Il est assurément impropre et donne matière à confusion. On doit l'interpréter dans un sens très large et assez vague, comme désignant une action plus légère que celle de l'opéra et où la danse tient une grande place. V. plus haut, p. 24, n. 3.

3. Oromasès, « souverain des génies », qui figure dans le prologue de *Zaïs*, reparaîtra dans *Zoroastre* (version de 1756).

et dont la mode se répandait de plus en plus[2]. Pour le cadre du poème, Cahusac s'est certainement inspiré de *Zélindor, roi des Sylphes*, un acte avec prologue, que Rebel et Francœur avaient donné avec succès à l'Opéra, trois ans auparavant, sur un livret de Moncrif. D'autre part, le prologue de *Zaïs* ressemble beaucoup à celui que le librettiste Roy avait imaginé pour le célèbre opéra-ballet des *Eléments*. Quant à l'intrigue elle-même, les contemporains y voyaient de grandes analogies avec celle d'*Issé* de La Motte, et surtout avec celle d'une comédie du poète Destouches, *le Curieux impertinent*. Ces imitations, non moins que leur mise en œuvre, valurent au pauvre Cahusac de rudes critiques, et l'on plaignit Rameau une fois de plus, de compromettre le succès de sa musique par des livrets insuffisants. Il y a vraiment assez peu de matière dans ces quatre actes, qui auraient fort bien pu être réduits à trois[3]. Toutefois, le dialogue contient quelques jolies scènes, et les péripéties merveilleuses de l'action se prêtaient incontestablement au spectacle et à la musique descriptive.

Rameau n'a pas négligé la part d'émotion dramatique que comporte cette légère intrigue. On pourrait en donner pour preuve la scène 6 du troisième acte (entre Zélidie et Zaïs eru Cindor), le beau monologue de Zélidie (« Coulez mes pleurs ») et plusieurs petits airs plus ou moins « tendres », répandus dans un récitatif particulièrement mélodique. Mais il s'est complu certainement dans les diverses peintures musicales dont l'occasion lui était offerte. Le sujet formidable du prologue et de l'ouverture, qui dépasse de si haut le genre tempéré

1. *Analyse sommaire :* Prologue (supprimé pour la reprise de 1761). — Le prologue représente le « débrouillement du chaos » et la formation de l'univers. Oromasès, souverain des génies, éveille les génies des divers éléments, auxquels vient se joindre l'Amour.

Acte I. — Zaïs, génie de l'air, aime la bergère Zélidie, et, déguisé en berger, il s'est fait aimer d'elle. Mais il veut éprouver sa fidélité, comme l'y engage un oracle de l'Amour.

Acte II. — Zaïs charge son confident Cindor, génie subalterne, de faire la cour à la bergère. Cindor lui donne une fête galante, montre sa puissance en déchaînant un orage épouvantable et en ramenant le beau temps, mais il ne peut ébranler la fidélité de Zélidie. Celle-ci remet à Zaïs, pour le protéger contre son rival, un bouquet enchanté qu'elle a reçu de Cindor.

Acte III. — Zaïs veut tenter une nouvelle épreuve. Les Sylphes font croire à Zélidie qu'il est infidèle, et l'engagent à être inconstante à son tour. Puis Zaïs se présente lui-même à la bergère sous les traits de Cindor et la pousse à se venger du traître. Malgré une émotion qu'elle ne s'explique pas, elle résiste et demande à revoir Zaïs.

Acte IV. — Zaïs a découvert sa véritable nature à Zélidie. Mais, comme tant de grandeur inquiète la bergère, il sacrifie tout à son amour, en brisant « l'anneau mystérieux », gage de sa puissance. Le palais céleste s'écroule, et les deux amants se retrouvent, seuls et contents, dans un désert. Alors paraît Oromasès, qui rend à Zaïs son pouvoir et fait de Zélidie une immortelle. Réjouissances.

2. Les *Z* étaient alors à la mode, comme Clément le remarque avec esprit : « ... Ces noms en Z ne sont-ils pas bien jolis ? C'est le dernier goût, d'après M. de Voltaire. Depuis *Zaïre*, *Alzire* et *Zamore*, tous les noms de nouvelle fabrique sont ornés de cette lettre mignarde ; ce ne sont que *Zéphis*, *Zulmas*, *Zirphiles*, *Azas*, *Zilias*, *Zénéides*, *Zaïs*, *Zélidies* ; ... ». (*Les cinq années littéraires*, I, [1748], 55-56.)

3. Notamment, dans les deux premiers, l'oracle de l'Amour et l'épisode du bouquet enchanté n'offrent pas un grand intérêt.

de la pastorale, permettait à Rameau de satisfaire son goût prononcé pour la musique qu'on pourrait appeler cosmique. Ce « débrouillement du chaos » et cette naissance du monde, éveillé à la vie par la puissance suprême d'Oromasès, ont été rendus par lui avec une ampleur et une variété de moyens à peu près uniques de son temps. Dans les nombreux divertissements de l'œuvre elle-même, dans les « ballets figurés », dansés par les bergers et surtout par les sylphes, Rameau retrouve une musique élégante, voluptueuse et, selon le mot des contemporains, véritablement « aérienne » [1]. C'est ce mélange de grandiose, de gracieux et de touchant, dans une œuvre de demi-caractère, qui fait encore pour nous le charme particulier de *Zaïs* [2].

Naïs, « opéra pour la paix », eut le triste honneur de célébrer, par ordre, la lamentable paix d'Aix-la-Chapelle, si impopulaire et si « bête », comme disaient les Parisiens. Cette œuvre de circonstance, à laquelle Cahusac et Rameau paraissent avoir travaillé sans enthousiasme, ne put être représentée qu'en avril 1749, un an après la signature du traité. Le prologue contenait des allusions transparentes à la récente guerre et à l'impardonnable générosité de Louis XV [3]. Quinze ans après, en 1764, l'œuvre fut reprise pour célébrer une autre paix, plus désastreuse encore, le traité de Paris de 1763. En tout, près de 70 représentations, dues non seulement aux mérites de la pièce, mais aussi à la fidélité du parti de la cour.

Le livret de Cahusac peut être considéré comme une pastorale héroïque, bien qu'il n'ait jamais porté ce titre. D'abord intitulé simplement « opéra pour la paix », il fut repris, avec quelques modifications, sous le titre de « ballet héroïque », qui est souvent appliqué aux pastorales héroïques les plus caractérisées [4]. Ici Neptune aime une nymphe (et non pas une bergère), la nymphe Naïs, qui donnera son nom aux naïades. Mais un des rivaux du dieu est un berger, et une partie de l'action se passe dans un cadre pastoral. Les trois actes développent une intrigue légère qui est tout à fait dans le genre de la pastorale héroïque, mais qui aurait pu être traitée d'une manière plus vivante. Chacun d'eux contenait du moins un divertissement ingénieux et neuf, pouvant donner matière à ces « ballets figurés », si chers à Cahusac. Ces divertissements fournissaient

1. Voir Bachaumont. *Mémoires secrets*, 14 juin 1769.

2. La carrière de *Zaïs* fut, en somme, assez heureuse : 111 représentations en tout, dont 41 à la première mise (1748), 32 à la première reprise (1761-1762) et 38 à la seconde reprise (1767-1770).

3. « On y voit Jupiter, armé de son tonnerre, entouré de dieux, et foudroyant les Géants ; c'est Louis XV, avec votre permission ; mais ne vous fâchez pas, vous allez voir George second, représenté par Neptune et partageant l'Univers avec son frère. » (Clément, *Les cinq années littéraires*, I, 214, lettre 31, du 20 mai 1749).

4. Voir plus haut, p. 24, n. 3 et p. 52, n. 2.

des spectacles très variés, auxquels il faut joindre encore l'escalade du ciel par les Titans du prologue, et le naufrage du troisième acte [1]. Les décorations réunissent tous les suffrages et contribuent au succès de l'œuvre. C'étaient, dit Raynal, « les plus belles que nous eussions vues sur notre théâtre » [2].

Naïs n'est certainement pas une des meilleures œuvres de Rameau, mais on peut y glaner bon nombre de pages excellentes. A côté de passages d'une invention moins originale et d'un style plus léger, on sent que le musicien a concentré son attention sur quelques morceaux qui lui tiennent à cœur. L'ouverture, « qui peint les cris et les mouvements tumultueux des Titans et des Géants », joint à une mélodie très énergique de puissants effets de rythme syncopé, et certaines duretés harmoniques d'une audace vraiment étonnante pour l'époque. Les chœurs, que les contemporains avaient particulièrement admirés [3], nous font encore aujourd'hui une profonde impression, moins peut-être les grands ensembles du prologue que le chœur charmant des bergers au deuxième acte (« O Tirésie, écoutez-nous »), ou, dans le divertissement final, l'admirable chœur des divinités de la mer (« Coulez, coulez, ondes »), enveloppé d'une manière très musicale par la symphonie descriptive. Çà et là, on lit avec agrément quelques petits airs du dialogue, et l'on a même la surprise de trouver,

1. *Analyse sommaire :* Prologue, intitulé « L'Accord des Dieux ». — Il représente la défaite des Titans et des Géants, foudroyés par Jupiter, et la paix qui est désormais donnée au monde. Comme Louis XV, le roi des dieux « n'abuse point d'une heureuse victoire », et il partage avec Neptune et Pluton l'empire de l'univers.

Acte I. — Sur les bords de l'isthme de Corinthe, où doivent se célébrer les Jeux Isthmiques, Neptune, déguisé « sous un habit grec », confie à sa suite son amour pour la nymphe Naïs, qui, jusqu'alors indifférente à l'amour, a repoussé tour à tour Télénus, chef des peuples de Corinthe, et Astérion, chef des pasteurs de l'isthme. Elle dirige les jeux et couronne les premiers vainqueurs, quand Neptune et sa suite, déguisés, arrivent sur des vaisseaux et lui rendent hommage. Naïs, dissimule le trouble qu'elle ressent en présence de l'inconnu, et elle fait continuer les jeux.

Acte II. — Devant la grotte du devin Tirésie, père de Naïs, Neptune, toujours déguisé, déclare à la nymphe son amour, et la laisse en proie à une tendre émotion. Télénus la poursuit de sa passion jalouse, et Astérion vient avec ses bergers consulter Tirésie sur les peines de son cœur. Tirésie, aveugle, paraît, appuyé sur le bras de Naïs. Il écoute, avec une indulgence souriante, les chants des bergers qui lui offrent des fleurs et des fruits. Il répond aimablement à deux bergères qui l'interrogent. Mais Astérion demande à son tour si l'insensible Naïs finira par aimer. Alors, les oiseaux s'éveillent. D'après leur chant, Tirésie prophétise qu'un « étranger » soumettra le cœur de Naïs. Fureur d'Astérion et de Télénus, qui courent aux armes pour se venger de l'inconnu.

Acte III. — Au crépuscule du matin, Neptune déguisé attend Naïs, qui vient, tout angoissée, l'avertir des projets belliqueux d'Astérion et de Télénus. Ces derniers arrivent sur des vaisseaux, mais ils sont engloutis par « des vagues immenses ». La terreur de Naïs redouble, car elle craint pour l'étranger la colère de Neptune. Mais enfin le dieu se révèle. « La terre s'ouvre ; Neptune et Naïs s'abîment ». Dans le palais sous-marin de Neptune, les divinités de la mer accueillent par des chants et par des danses le retour de leur maître et la nouvelle déesse qu'il a choisie pour épouse.

2. *Nouvelles litt.* (1749), dans *Correspondance litt.* I, 304.

3. « Ces chœurs sont très beaux, et peut-être supérieurs à tout ce qu'il a fait en ce genre. » (Raynal, *ibid.*, 296.)

au moment du dénouement, une scène de récitatif vraiment touchante, entre Naïs et Neptune. Enfin, comme toujours, il y a des merveilles parmi les danses, surtout dans les deux derniers actes.

Acante et Céphise ou la Sympathie porte cette fois le sous-titre explicite de « pastorale héroïque », qui correspond bien au sujet [1]. L'œuvre représente les amours d'un berger et d'une bergère, en butte à la jalousie d'un « génie », mais protégés par une bonne fée qui finit par assurer leur bonheur [2]. Œuvre de circonstance, commandée aux auteurs par le prévôt des marchands, à l'occasion de la naissance du duc de Bourgogne. Marmontel, dans l'*Avertissement* du livret, se félicite d'avoir pu incorporer au sujet lui-même cet heureux événe-

1. Mais cette œuvre montre bien le rapport étroit, pour ne pas dire la quasi-identité de la pastorale héroïque et du « ballet héroïque » à intrigue suivie. La partition gravée de 1751, qui donne à la première page le sous-titre de « pastorale héroïque », porte en tête du premier acte (après l'ouverture) la qualification composite de « ballet pastoral héroïque ». Et, dans les comptes-rendus du temps, l'œuvre est désignée parfois par le terme de « ballet héroïque » (*Annonces, affiches et avis divers*, 22 et 29 novembre 1751 ; Collé, *Journal...*, nov. 1751, éd. Bonhomme, I, 375).

2. *Analyse sommaire :* Acte I. — Dans « un lieu champêtre », près du palais de la bonne fée Zirphile, Acante et Céphise s'aiment ; mais leur amour est traversé par Oroès, « souverain génie des airs », qui est épris de Céphise. La fée est impuissante à les délivrer de cette menace, car le jour, fixé par le destin, n'est pas encore venu, où Oroès sera soumis à son pouvoir. Toutefois, elle donne aux deux amants « un talisman en forme de bracelet » qui les liera tous deux par une telle « sympathie », que même à distance, l'un éprouvera tout ce que ressent l'autre. Oroès, tandis que ses génies éloignent Acante et le retiennent prisonnier, essaie de séduire Céphise par ses enchantements. Mais Céphise ressent par « sympathie » toutes les tortures qu'on inflige à Acante ; et, pour la sauver, Oroès, se résout à réunir encore un jour les deux amants.

Acte II. — « Le théâtre représente le temple de l'Amour ». Acante et Céphise viennent consulter son oracle et obtiennent cette réponse :

Le jour où tous les cœurs rendront grâce à l'Amour
Vous serez unis sans retour.

Cet oracle les désespère, car ils songent qu'il y aura toujours des amants malheureux. Survient Oroès, qui pour les tromper, feint de renoncer à Céphise. Resté seul avec le trop confiant Acante, il tente de lui arracher le secret du talisman. Mais Céphise a deviné de loin le piège : elle revient à temps pour empêcher Acante de parler. Oroès, furieux, fait enlever les deux amants par les Aquilons.

Acte III. — « Le théâtre représente un désert affreux. » Deux nuages déposent Acante et Céphise « sur la cime de deux rochers opposés de chaque côté du théâtre » et séparés par un gouffre. Oroès, entouré de génies malfaisants, paraît sur un dragon entre les deux rochers. Il se dispose à faire périr ensemble les deux amants qu'il ne peut séparer, quand tout à coup, au bruit du tonnerre, le théâtre change. Oroès et le désert « s'abîment ». Et l'on voit « un palais brillant et magnifique », où la fée Zirphile célèbre son triomphe sur les génies d'Oroès. Le jour prédit est arrivé, où tous les cœurs rendent grâce à l'Amour : c'est le jour de la naissance du duc de Bourgogne. Car

Un Bourbon qui reçoit le jour
Est un astre qui luit pour le bonheur du monde.

Acante et Céphise sont réunis pour toujours. Réjouissances, aux cris de « Vive la race de nos rois ! »

ment, au lieu de le célébrer par un simple prologue. Mais, dans ses *Mémoires*, il ne paraît guère se faire d'illusions sur la valeur de son ouvrage, hâtif et vraiment médiocre : « Il fallait que, dans cet ouvrage, paroles et musique, tout fût fait à la hâte et à jour nommé. On se doute bien que de part et d'autre la besogne fut ébauchée. Cependant, comme *Acante et Céphise* était un spectacle à grande machine, le mouvement du théâtre, la beauté des décorations, quelques grands effets d'harmonie, et peut être aussi l'intérêt des situations le soutinrent. Il eut, je crois, quatorze représentations ; c'était beaucoup pour un ouvrage de commande »[1].

Cette appréciation simplement indulgente englobe, comme on voit, la musique de Rameau. A coup sûr, *Acante et Céphise* ne saurait être classé parmi ses productions les plus importantes. Toute la partie vocale est assez faible, sauf de rares exceptions ; et notamment le dialogue dramatique semble avoir été réduit au strict nécessaire, d'un commun accord entre les deux auteurs[2]. Mais la partie instrumentale, où le musicien retrouvait sa liberté, et où il pouvait d'ailleurs utiliser des esquisses antérieures, contient plusieurs morceaux qui peuvent être comparés à ses meilleures réussites. Telles sont l'ouverture descriptive, dont les trois parties si originales peignent les réjouissances populaires (*Vœux de la nation, Feu d'artifice, Fanfare*) ; l'*Air pour les fées* et les gavottes du premier acte, l'*Entrée andante* du second ; les « pantomimes » et presque toutes les danses de la dernière scène. Un des mérites les plus incontestables de la partition d'*Acante et Céphise* est l'originalité de l'instrumentation, non seulement à cause de l'emploi fréquent des clarinettes, depuis peu introduites en France, mais aussi pour la variété et les recherches de l'écriture orchestrale, que Rameau a rarement traitée d'une manière aussi séduisante.

COMÉDIES LYRIQUES ET COMÉDIE-BALLET

Rameau s'est essayé deux fois dans la comédie lyrique, avec *Platée* et avec *les Paladins*. Il ne faut pas négliger de mettre en lumière cet aspect de son tempérament musical, car le genre de la comédie lyrique est fort peu représenté dans le répertoire de l'opéra français. Il semble que l'Académie Royale de Musique, vouée au merveilleux et à la magnificence, ait toujours eu une sorte de préjugé contre le comique. Lully, par ses ballets et par ses comédies-ballets, a laissé entrevoir tout ce qu'il aurait pu faire dans cette voie. Il avait même introduit dans ses premiers opéras de véritables scènes comiques. Mais ce mélange des genres, si contraire à l'esthétique du grand siècle, disparut bientôt

1. *Mémoires*, livre quatrième. (*Œuvres*, éd. 1819, I, 127).

2. « Au reste, il a fallu sacrifier la scène au spectacle, et ses nuances à la rapidité. Contrainte malheureuse et désormais inévitable. » (*Avertissement* du livret.)

de notre musique de théâtre et on ne le rencontre jamais dans l'œuvre de Rameau. Quant à la comédie musicale proprement dite, à part quelques rares exemples dans les actes autonomes de certains opéras-ballets [1], elle n'est guère représentée à l'Opéra, avant *Platée*, que par les œuvres suivantes : *le Carnaval de Venise* de Campra (1699), *le Carnaval et la Folie* de Destouches (1704), *la Vénitienne* de La Barre (1705), *Ragonde* de Mouret (1742) [2], et *Don Quichotte* (1743), comédie de Favart mise en musique par Boismortier. Mais aucune de ces œuvres n'a la haute tenue musicale de *Platée*.

Platée paraît pour la première fois sur la scène le 31 mars 1745, à Versailles, pour les fêtes du mariage du dauphin. Mais l'œuvre avait été écrite antérieurement, sans doute dès 1740. Elle ne semble pas avoir eu beaucoup de succès pour ce début, soit à cause de la nouveauté de la musique, soit à cause du sujet, qui n'était pas très heureusement choisi pour un mariage princier. Elle eut à Versailles une seule représentation et ne fut créée à l'Opéra que quatre ans plus tard, en février 1749. Cette fois, sans avoir le retentissement de certaines grandes premières de Rameau, *Platée* connut un succès très réel, que le musicien revendique avec vivacité dans sa *Lettre à M. Rémond de Sainte-Albine* [3]. En comptant la saison de 1750, il n'y eut pas moins de vingt-deux représentations. La comédie de Rameau fut reprise en 1754, le 21 février, immédiatement après la dernière pièce représentée par les Bouffons, *I Viaggiatori* de Leo (12 février), et elle fut continuée après leur départ (7 mars). *Platée* paraît avoir supporté assez bien ce redoutable voisinage. Le *Mercure*, sans doute soucieux de défendre l'art français, se montre moins laconique que lors de la première, et il donne de grands éloges à la musique, « que les connaisseurs regardent comme le chef-d'œuvre de M. Rameau..., remplie de morceaux de chant et de génie qui suffiraient pour rendre leur auteur immortel, quand il ne le serait pas déjà par ses autres ouvrages » [4].

1. Notamment les *Fêtes Vénitiennes* de Campra (1710) et les *Fêtes de Thalie* de Mouret (1714).

2. Cette œuvre, représentée à l'Opéra après la mort du musicien, avait été donnée en 1714 chez la duchesse du Maine, parmi les spectacles des « grandes nuits de Sceaux ». C'est certainement la comédie lyrique qui eut le plus de succès au temps de Rameau, celle que l'on tentera d'opposer, avec *Platée*, aux œuvres comiques des Bouffons. V. *l'Anti-Scurra* (1753), p. 5 :

> Les chemins sont frayés à nos compositeurs ;
> Et *Platée* et *Ragonde* illustrent leurs auteurs.

3. Parue dans le *Mercure* de juillet 1749 (p. 116-118). Rameau y proteste contre une allégation du *Journal des Savants*, qui donnait à entendre que *Platée* n'avait pas réussi. « Je ne crois pas, dit-il, qu'il y ait eu au théâtre de succès plus marqué que celui de *Platée*... D'ailleurs, je suis trop jaloux des succès que le public daigne accorder à mes ouvrages, pour souffrir qu'on cherche à en diminuer le nombre. »

4. Mars 1754, p. 180-181. « Cet ouvrage, y est-il dit, a été en général bien reçu. »

Platée est une œuvre absolument unique en son genre au XVIII[e] siècle, tant pour les paroles que pour la musique. Le livret d'Autreau, inspiré par un passage de Pausanias, comprenait, outre le charmant prologue [1], quelques tableaux comiques, conçus en vue des représentations du carnaval. Mais les profonds remaniements qu'y apporta Le Valois d'Orville transformèrent cette œuvre en un véritable « ballet bouffon », selon le sous-titre des livrets destinés aux représentations de 1745 et de 1749 [2]. C'est en effet la bouffonnerie plus encore que la simple gaîté, qui caractérise cette singulière farce mythologique. Les dieux de la fable, du moins les plus plaisants, y apparaissent en des caricatures qui font songer à celle de nos opérettes modernes [3]. Les expressions populaires, les onomatopées, les cris d'animaux, les allitérations cocasses, donnent à ce livret, d'ailleurs fort inégal, un aspect désinvolte et familier, qui causa

1. Ce prologue, qui subsista intégralement tel que l'avait écrit Autreau, fit pendant longtemps les délices du public, et survécut à l'œuvre elle-même. (Repris isolément de 1759 à 1773.)

2. Il faut entendre ici le mot « ballet » au sens de pièce légère à intrigue suivie, comme dans l'expression « ballet héroïque ». (Le *Don Quichotte* de Boismortier s'intitulait « ballet comique ».) — Dans la partition gravée de 1749, *Platée* porte le sous-titre de « comédie-ballet », expression impropre, qu'il faut réserver aux comédies parlées avec intermèdes de musique et de danse.

3. *Analyse sommaire :* Prologue. — Naissance de la comédie. Dans « une vigne de Grèce », Thespis, animé par les Satyres et les Ménades, aidé par Thalie, par Momus et par l'Amour, se propose, « pour corriger les défauts des humains », de créer un spectacle qui montrera les ridicules des dieux eux-mêmes. On choisit pour sujet le « risible stratagème » par lequel Jupiter guérit jadis la jalousie de Junon.

Acte I[er]. — « Le théâtre, qui reste le même pendant tout le ballet, représente un lieu champêtre » de la Grèce, avec « un grand marais plein de roseaux ». Platée, « naïade ridicule » de ce marais, croit toujours que mille amants vont s'éprendre de « ses comiques traits ». A l'instigation du roi de Grèce Cithéron, et grâce aux bons offices de Mercure, Jupiter va feindre d'être amoureux d'elle, pour confondre la jalouse Junon. Après avoir essuyé les refus de Cithéron, Platée apprend de Mercure l'amour de Jupiter. Grand émoi parmi le peuple des grenouilles et des coucous.

Acte II. — Jupiter, dans un nuage, « descend » avec Momus jusqu'auprès de Platée interdite et extasiée. Il prend tour à tour la forme d'un âne, puis d'un hibou ; il apparaît enfin sous sa véritable forme, avec sa foudre, « figurée par deux fusées allumées », tandis qu'une « pluie de feu tombe du ciel ». Il fait à Platée une tendre déclaration et lui donne une fête fantasque, où les suivants de Momus se mêlent à ceux de la Folie, « les uns, d'un caractère gai, habillés en poupons, les autres, d'un caractère sérieux, vêtus en philosophes grecs ». La Folie, qui a emprunté la lyre d'Apollon, prétend réaliser, avec les chœurs, le « chef-d'œuvre de l'harmonie ».

Acte III. — Junon, furieuse, assiste sans être vue au cortège nuptial de Jupiter et de Platée. Celle-ci fait son entrée, « couverte d'un voile, dans un char traîné par deux grenouilles ». Elle soupire d'impatience et on lui danse une longue chaconne « dans le genre le plus noble, pour l'impatienter davantage ». Momus, « avec un arc et un carquois d'une grandeur ridicule », remplace l'Amour dans la cérémonie, et trois de ses suivants déguisés font l'office des trois Grâces. Satyres, Ménades et paysans conduits par la Folie, se mêlent à la fête. Au moment où Jupiter va prononcer le serment, Junon arrive en fureur, se jette sur Platée, lui arrache son voile,.... « et se met à rire ». Jupiter et Junon réconciliés remontent au ciel. Et Platée, poursuivie par les moqueries des paysans, finit par rentrer dans son marais.

quelque scandale parmi le public de l'Académie Royale de Musique. Les critiques, notamment Raynal et Collé, manifestèrent une vive réprobation contre ces « platitudes » et ces « grossièretés »[1]. Mais la musique conquit les plus récalcitrants et finit par faire accepter les singularités ou les faiblesses du poème,

Rameau s'était déjà essayé dans le genre comique en écrivant quelques airs et quelques divertissements pour les comédies de son compatriote Piron, représentées surtout au théâtre de la Foire[2]. Mais, avec *Platée*, il applique à un sujet bouffon, et d'une manière plus complète que ses devanciers, toutes les ressources, vocales et instrumentales, de l'opéra proprement dit. Il élève la comédie lyrique à la hauteur du grand art. Il donne à l'orchestre une place aussi importante que dans ses autres œuvres dramatiques, soit par des symphonies descriptives, soit par de brèves interventions qui soulignent les jeux de scène, soit surtout par les danses, qui s'incorporent à l'action de la façon la plus naturelle, danses gracieuses comme celles du prologue, populaires comme celles du dernier acte, burlesques comme celles des deux premiers (pour les nymphes du marais et pour les suivants de la Folie). La partie vocale est fort amusante, pleine d'entrain et de bouffonnerie dans le dialogue comme dans les airs, et notamment dans les « ariettes » (celles de Platée au premier acte, celle de la Folie au second). Les ensembles, par la variété des voix et le choc des répliques, fournissent au comique de nouvelles ressources : tel le duo caricatural de Platée et de Cithéron dans la dernière scène. Les chœurs surtout jouent un rôle très important pour compléter et animer le tableau : par exemple le chœur grotesque des habitants du marais au premier acte et la ronde endiablée qui accompagne le dénouement. Ils sont toujours d'une facture très musicale, et l'on trouve même au second acte un grand ensemble à huit parties (*Chœur avec un quatuor*), que la Folie annonce avec raison comme un « chef-d'œuvre de l'harmonie ».

Cette haute valeur musicale d'une œuvre purement comique n'avait pas manqué de frapper l'attention des contemporains de Rameau. Grimm, arrivé depuis peu à Paris et fortement prévenu contre l'opéra français, proclame son admiration pour *Platée*, « ouvrage sublime dans un genre que M. Rameau a créé en France »[3]. Et il insiste peu après sur ce mot de « sublime ». Comme Molière peut l'être dans son genre aussi bien que Corneille, « *Platée* est ausi

1. Raynal, *Nouvelles litt.* (1749), dans *Correspondance litt.*, I, 269. — Collé. *Journal...* (éd. Bonhomme), I, 49.

2. Voir plus haut, p. 39, n. 1. — Il donna encore en 1758, sans doute pour un théâtre de société, un petit opéra-comique en un acte, *le Procureur dupe sans le savoir*, dont on n'a retrouvé que le livret. Voir Romain Rolland, *Un vaudeville de Rameau*, (*Mercure musical*, 15 mai 1905).

3. *Lettre sur Omphale* (1752), dans *Correspondance litt.*, XVI, 289 (Cf. 301).

sublime dans le sien que *Zoroastre* dans un autre »[1]. « Appelez-la divine, s'écrie Rousseau à la veille de la fameuse *Lettre sur la musique française*... ne vous repentez jamais de l'avoir regardée comme le chef-d'œuvre de M. Rameau et le plus excellent morceau de musique qui jusqu'ici ait été entendu sur notre théâtre [2]. » « Son chef-d'œuvre et celui de la musique française », répète d'Alembert [3] après la querelle des Bouffons et après sa brouille avec Rameau. Cette prédilection que les « philosophes » manifestent pour *Platée* tient en grande partie au naturel et à la vivacité de l'expression, qui ne se rencontraient pas au même degré dans la noblesse un peu conventionnelle du grand opéra français. *Platée* a pour eux le mérite d'avoir préparé le public français à la révélation des œuvres comiques italiennes [4].

Les partisans de la musique française, sauf quelques lullistes irréductibles, ne sont pas moins élogieux. Le *Mercure* de mars 1749, qui boude toujours contre le livret, loue « la fécondité du génie de M. Rameau » et ne craint pas d'avancer « avec hardiesse que *Platée* est un de ses ouvrages les plus brillants ». Collé, brouillé avec Rameau et critiquant durement les *Paladins*, reconnaît que *Platée* « est, au dire des connaisseurs, le morceau le plus singulier de musique qu'il ait fait, et de la plus belle et de la plus forte [5]. Enfin Cahusac, le principal collaborateur de Rameau, affirme que *Platée* est « de tous ses ouvrages le plus original et le plus fort de génie » [6]. Il n'était pas inutile d'accumuler ces citations, pour mieux mettre en lumière la valeur de cette œuvre aujourd'hui trop oubliée et son importance particulière non seulement dans la production de Rameau, mais dans la musique française du XVIII[e] siècle.

C'est seulement quinze ans après *Platée*, que Rameau revint, pour la seconde et dernière fois, au genre de la comédie lyrique, avec *les Paladins* (1760). Le livret anonyme, attribué à Monticourt, est tiré en grande partie d'un conte de La Fontaine inspiré lui-même par l'Arioste, *le Petit Chien qui secoue de l'argent et des pierreries*. Il est assez singulier et présente d'étranges disparates [7]. Il

1. *Lettre de M. Grimm à M. l'abbé Raynal sur les remarques au sujet de la lettre d'Omphale* (1752), dans *Correspondance litt.*, XVI, 310, n.

2. *Lettre à M. Grimm au sujet des remarques ajoutées à sa lettre sur Omphale* (1752), p. 8.

3. *De la liberté de la musique* (1759), § 3.

4. D'Holbach dans sa *Lettre à une dame d'un certain âge sur l'état présent de l'Opéra* (1752), parue trois mois après l'arrivée des Bouffons, considère le « novateur » Rameau comme leur précurseur : « le fatal événement dont *Platée*, phénomène terrible, nous menaçait, est enfin arrivé. Le Français a abandonné la musique de ses pères ». (p. 3).

5. *Journal* (février 1760).

6. Art. *Ballet* de l'*Encyclopédie*.

7. *Analyse sommaire :* Acte I[er]. — Au moyen âge, en Vénétie, Argie vit enfermée dans un château-fort avec sa suivante Nérine, sous la surveillance d'Orcan, gardien

contient quelques scènes de franche comédie, qui côtoient même la farce. Mais l'action se place dans l'Italie du moyen âge, et le héros principal est un « paladin » du temps de Charlemagne. De plus, le merveilleux, y est utilisé comme dans *Platée*, merveilleux magique cette fois. Il apparaît d'ailleurs presque uniquement au troisième acte, qui se termine, grâce à l'intervention d'une fée, par un divertissement... chinois. Cet ensemble un peu déconcertant semble avoir rebuté le public. Le fidèle Decroix a beau dire que ce poème « n'est qu'une plaisanterie », qu'il « vaut bien tous ceux du même genre donnés à l'opéra, et particulièrement celui de *Platée* qui avait réussi »[1]. L'œuvre du prudent anonyme fut généralement jugée détestable. « Cette ineptie, dit Collé avec sa violence coutumière, ne peut sortir que de la main d'un homme qui n'a pas la plus petite notion de l'art dramatique et qui n'a jamais fait de vers ;... feu Cahusac est un second Quinault en comparaison du polisson qui a gâché les paroles de ce ballet, qui est tombé à ne point s'en relever[2]. »

Et il ajoute : « La musique est d'un ennui insoutenable. Rameau a paru

poltron et ridicule. Ainsi en a décidé le tuteur d'Argie, le vieux sénateur Anselme, qui va l'épouser. Mais Argie aime le jeune paladin Atis et se lamente sur son absence. Atis réussit à s'introduire auprès d'elle, déguisé en pèlerin, avec d'autres paladins et leur suite, également déguisés. Grâce à la protection de la fée Manto, il a désormais le don de faire naître, à chaque mot qu'il dit, « or, bijou, perle, diamant ». Orcan, battu et terrassé, est forcé à s'enrôler dans la troupe des faux pèlerins, à la suite d'une cérémonie comique. Mais on annonce la prochaine arrivée d'Anselme, et toute la troupe se disperse.

Acte II. — Dans un hameau près du château, Anselme s'apprête à aller retrouver Argie, quand Orcan, sous l'habit de pèlerin, le met au courant de l'aventure. Argie paraît à son tour, vêtue également en pèlerine, et annonce à son tuteur qu'elle veut suivre et épouser Atis. Le jaloux feint d'y consentir, mais il donne à Orcan un poignard et du poison pour faire périr Argie. Nérine qui a tout entendu, retient Orcan par de fausses déclarations d'amour. Les paladins, déguisés cette fois en démons et en furies, viennent épouvanter Orcan et lui arrachent le poignard et le poison. Puis quittant leur déguisement, ils forment avec leurs « dames », et avec les « troubadours » et les « ménestrels » de la suite d'Atis, un divertissement en l'honneur d'Atis et d'Argie. Mais Anselme s'avance avec des hommes d'armes. Les paladins et leur suite vont s'enfermer dans le château.

Acte III. — Anselme, avec sa troupe, se dispose à attaquer le château quand « tout disparaît » autour de lui. Il se trouve seul devant « un palais dans le goût chinois..., orné de plusieurs groupes de figures de la Chine ». La fée Manto, qui a produit cette transformation, paraît dans le jardin sous les traits d'une « esclave maure », ou, plus exactement, « sous une forme équivoque, qui n'est ni mâle, ni femelle, ce qui a beaucoup scandalisé » (*Lettre de Favart au comte de Durazzo*, 24 mars 1760). Elle fait à Anselme des déclarations d'amour agrémentées par des danses de Pagodes (statues animées). Mais survient Argie, qui accable Anselme de son indignation comique. Elle est définitivement réunie par la fée au paladin Atis. Divertissement chinois.

1. *L'Ami des arts...* (1776), p. 167-168.

2. *Journal...*, février 1760 (éd. Bonhomme, II, 210-211). Collé nous apprend qu'on avait d'abord « soupçonné Bernard », puis Voisenon ou de Tressan d'être l'auteur de ce livret. L'attribution à de Monticourt, qui paraît devoir être admise, est donnée par Beffara dans son *Dictionnaire alphabétique des auteurs qui ont composé des opéras* (manuscrit de la Bibl. de l'Opéra) et par la collection de Soleinne (v. Paul Lacroix, *Catalogue de la Bibliothèque dramatique de M. de Soleinne*, 1844-1845, IV, 185).

radoter, et le public lui a dit qu'il est temps de dételer ». *Le Mercure*, plus indulgent, soutient que cette musique « est partout marquée au coin de son illustre auteur » [1]. En réalité, on y trouve plusieurs pages fort agréables, soit naturellement dans les airs de danse (comme l'*Air gai* » du premier acte, la sarabande et les menuets du second et les danses des Pagodes au troisième), soit même dans la partie vocale : par exemple l'air charmant « Est-il beau ? beau comme le jour ? », le *Trio vif* du troisième acte et le chœur des paladins à la fin du second. Outre l'habileté ordinaire de l'orchestration, on constate une réelle ingéniosité dans les intentions comiques et une liberté fort intéressante dans l'emploi épisodique de la symphonie. Mais quand Decroix affirme que cette musique d'un vieillard de soixante-seize ans fut trouvée « si pleine de feu et d'imagination, qu'elle parut composée par un artiste dans la force de l'âge », il est bien difficile de l'en croire. On sent que le souffle se fait court, que l'inspiration et même la facture sont souvent laborieuses. Il y a çà et là, dans la mélodie et dans le style, une facilité apparente, un peu simplette, qui semble provenir au moins autant de la fatigue que de l'influence italienne. L'appréciation la plus juste est fournie par le compte rendu des *Annonces*. Tout en reconnaissant dans cette musique « bien des beautés de détail », l'auteur ajoute poliment : « On pense assez généralement que la faiblesse du poème a pu contribuer à la rendre, comme on la trouve, un peu bizarre, fort inégale, et destituée de cette chaleur que le compositeur ordinairement met dans toutes ses productions [2]. »

Ce qui est sûr, c'est que l'œuvre fut assez mal accueillie et fournit une carrière fort brève. La première avait eu lieu le 10 février 1760, et c'est le 20 mars que l'on donna pour la dernière fois *les Paladins*, dont le public, de l'aveu du *Mercure*, « a reçu les adieux sans beaucoup de regret » [3].

Outre les deux comédies lyriques de *Platée* et des *Paladins*, Rameau a encore écrit la musique d'une comédie-ballet, *la Princesse de Navarre*. Si l'on veut mettre quelque clarté dans le classement de notre ancienne musique dramatique, il faut maintenir la distinction entre la comédie lyrique et la comédie-ballet, bien que cette distinction ne soit guère observée par les contemporains de Rameau, ni par Rameau lui-même [4]. La comédie lyrique est chantée d'un

1. Mars 1760, p. 180.

2. *Annonces, affiches et avis divers* (éd. in-4°), 27 février 1760, p. 36. — Au moment de la mort de Rameau, le *Mercure* reconnaîtra à ce propos, dans l'*Essai d'éloge historique*, que « l'âge de M. Rameau, l'épuisement d'un travail continuel..., avait, de son propre aveu..., rendu pénible un travail suivi... » (oct. 1764, p. 192-193).

3. *Mercure*, 26 mars 1760, p. 52. Cf. Favart, *Lettre au comte de Durazzo*, 24 mars 1760.

4. Le terme de comédie-ballet est appliqué aux deux genres par Cahusac dans son article de l'*Encyclopédie* (*Comédie-Ballet*). De même, la partition gravée de *Platée* et le manuscrit autographe des *Paladins* portent le sous-titre de *comédie-ballet*.

bout à l'autre, comme la tragédie lyrique, dont elle ne se distingue que par la nature du sujet. Au contraire, la comédie-ballet, inaugurée par Molière, est la juxtaposition d'une comédie parlée avec des intermèdes de musique et de danse plus ou moins étendus et plus ou moins liés à l'action [1]. Il est préférable de n'employer le mot que dans cette acception, qui s'était conservée au Théâtre-Français.

La Princesse de Navarre fut représentée à Versailles, dans le manège couvert de la Grande Écurie, le 23 février 1745, à l'occasion du mariage du dauphin Louis avec l'infante Marie-Thérèse d'Espagne. Cette comédie-ballet, pour laquelle on avait fait appel à Voltaire et à Rameau, inaugurait une série de représentations qui se termina par *Platée*. La composition du livret fut assez laborieuse. Le duc de Richelieu, organisateur des fêtes, exigeait un mélange de l'opéra, de la comédie et de la tragédie, pour pouvoir réunir dans cette première représentation les meilleurs artistes de Paris « J'aimerais mieux faire deux tragédies, lui écrit Voltaire, qu'une pièce où il entre de tout et où il faut que les genres opposés ne se nuisent point [2]. » Le résultat de ses efforts est assez médiocre [3]. Cependant la pièce de Voltaire, avec les divertissements de Rameau, fut représentée deux fois devant cet auditoire princier, indifférent et bavard,

1. Elle se rapprocherait plutôt de l'opéra-comique, mais avec des différences sensibles. L'opéra-comique, du moins sous sa forme la plus achevée, confiera aux personnages principaux des airs importants, en rapport avec leur caractère et avec les péripéties de l'action ; et il réduira de plus en plus la part de la danse, si essentielle dans la comédie-ballet.

2. Lettre du 5 juin 1744. — Pour tous les détails historiques, voir le *Commentaire* de Ch. Malherbe et la correspondance de Voltaire.

3. *Analyse sommaire :* Acte I. — Constance, princesse de Navarre, qui était prisonnière du roi de Castille don Pedre (Pierre le Cruel), s'est échappée de sa captivité. Sans se faire connaître, elle s'est réfugiée près de la frontière de Navarre, chez un baron ridicule nommé Don Morillo. Elle redoute également les recherches de Don Pedre et les entreprises de Gaston de Foix, qu'elle n'a jamais vu, mais qui est un ennemi héréditaire de sa famille. Auprès du baron est un jeune homme de bonne mine, nommé Alamir, pour qui la princesse se prend de sympathie. Mais cet Alamir n'est autre que Gaston de Foix, qui, sans se démasquer, aime éperdument Constance. Dédaignant l'amour de Sanchette, la fille du baron, le faux Alamir donne une fête à la princesse pour la retenir au château. C'est le *premier divertissement* (se divisant en deux, un de guerriers, et un de bohémiens). Mais pendant la fête, on vient apprendre au Baron que des émissaires du roi réclament l'Inconnue qui est dans le château. Alamir se déclare prêt à la défendre.

Acte II. — Alamir, avec ses gens, a taillé en pièces le détachement de l'Alcade qui devait emmener la princesse. Constance lui révèle qui elle est. Mais Alamir se contente de faire à la princesse une déclaration détournée en décrivant, devant elle, à Sanchette dépitée comment serait la femme qu'il aimerait, si jamais il devenait amoureux. Sur ces entrefaites on annonce que les Français, conduits par Duguesclin, viennent se joindre aux troupes du duc de Foix pour livrer bataille à Don Pedre. Un officier du duc de Foix ramène à la princesse ses dames d'honneur et toute sa cour, ce qui est l'occasion du 2e *divertissement* (formé par les Grâces et les Amours). Mais la trompette donne le signal du combat, et le faux Alamir s'y précipite.

Acte III. — La princesse apprend d'un confident du duc de Foix la victoire des Français et la part qu'y a prise Alamir. Mais on lui dit aussi qu'Alamir est un simple officier, et elle s'inquiète de ressentir un amour croissant pour un homme d'une condition

Représentation de la Princesse de Navarre, a Versailles, (détail)
Dessin de Cochin pour l'estampe sur le même sujet
(Musée de l'Opéra)

qui s'en déclara satisfait. Voltaire fut nommé « historiographe du roi et gentilhomme ordinaire de la chambre », avec des appointements appréciables. Rameau obtint le titre de « Compositeur de la musique du cabinet du Roi » et une pension de 2.000 livres. Le souvenir de ces représentations nous a été conservé par une belle gravure de Cochin, qui montre la décoration du manège de la Grande Écurie, transformé en salle de spectacle [1].

La partition de Rameau se réduit à une ouverture et à trois « divertissements » comprenant des danses, des airs, des ensembles vocaux, et même quelques fragments de récitatifs. On a vu par l'analyse précédente comment ces divertissements s'unissent à la comédie. La partie vocale, écrite dans un style assez léger, ne présente pas un grand intérêt, sauf peut-être l'air d'une Devineresse (« Et vous jeune beauté »), original et joliment mélodique. Rameau a sans doute escompté que ces chants suffiraient à la récréation du public bruyant et inattentif auquel ils étaient destinés. Par contre, il y a parmi les danses quelques morceaux d'un réel intérêt, tels que les deux menuets du divertissement du premier acte, ou la gracieuse sarabande pour l'entrée des Grâces au second acte, ou les deux gavottes de la fête finale. Que Rameau ait composé ces morceaux exprès pour la circonstance ou qu'il les ait tirés de ses cartons, ils sont tout à fait dignes des airs de danse de ses grandes œuvres [2].

II. — LES OPÉRAS-BALLETS.

Les opéras-ballets sont des œuvres en plusieurs actes et à plusieurs sujets [3]. Ces divers sujets sont reliés très vaguement entre eux par l'idée générale expri-

inférieure à la sienne. Elle se désole encore plus lorsque Sanchette lui demande de favoriser son mariage avec Alamir. Mais celui-ci revient vainqueur, repousse la main de Sanchette, et déclare enfin qu'il est le duc de Foix. La princesse, oubliant la haine héréditaire, épousera le duc. — La pièce est suivie par un 3e *divertissement*, franco-espagnol, inspiré par le mariage célébré à Versailles. « Le théâtre représente les Pyrénées ; l'Amour descend sur un char, son arc à la main », et leur ordonne de disparaître. « La montagne s'abîme insensiblement et il se forme à sa place un vaste et magnifique temple consacré à l'Amour » ; le temple est rempli de quatre quadrilles (dont celui de France et celui d'Espagne), qui forment le divertissement avec l'Amour et l'Hymen.

1. Dix-huit ans plus tard, l'œuvre eut une reprise inattendue et éphémère à Bordeaux, à l'instigation du duc de Richelieu, alors gouverneur de la province (26 nov. 1763).

2. Les divertissements de la *Princesse de Navarre* réunis dans un seul acte, furent repris à Versailles le 22 décembre 1745, avec une affabulation nouvelle, sous le titre : *les Fêtes de Ramire*. Rousseau collabora à ce remaniement, qui transformait l'œuvre en une sorte de petit opéra en un acte, entièrement chanté, grâce à l'adjonction de plusieurs récitatifs. Il s'agit maintenant de Fatime, princesse de Grenade, prisonnière du roi de Castille et adorée par le fils du roi, Ramire, qui lui donne toutes ces belles fêtes. La partition a été retrouvée à Versailles par Ch. Malherbe. Dans les quelques pages nouvelles, il peut être intéressant de rechercher les traces de la collaboration de Rousseau, mais on n'y découvre rien d'important pour l'étude de Rameau.

3. Voir l'*Introduction*, p. 21 et suivantes.

mée dans le titre. Aussi serait-on en droit de considérer ces œuvres comme une réunion de petits opéras en un acte absolument indépendants les uns des autres. En fait, certains actes d'opéras-ballets ont été souvent isolés de l'ensemble primitif et joués séparément ou avec d'autres actes provenant d'autres pièces. Cependant, ces œuvres composites forment malgré tout une sorte d'unité, non pas tant à cause de l'idée générale du titre que parce que les actes de l'opéra-ballet ont été conçus ensemble, représentés et jugés ensemble, et ont fourni pendant un certain temps une même carrière.

Les opéras-ballets de Rameau sont au nombre de six : les *Indes galantes* (1735), *les Fêtes d'Hébé* (1739), *les Fêtes de Polymnie* (1745), *le Temple de la Gloire* (1745), *les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour* (1747) et *les Surprises de l'Amour* (1748).

Le premier, *les Indes galantes*, est un des chefs-d'œuvre les plus incontestables de Rameau. On peut déplorer, avec les contemporains, la faiblesse du livret de Fuzelier et reconnaître que les paroles en sont parfois « misérables »[1]. Tel qu'il est, ce livret a deux rares mérites, l'absence de merveilleux et la variété. L'œuvre porte le sous-titre de « ballet héroïque » ; mais, sauf dans les allégories du prologue, on n'y trouve aucune trace de mythologie ni de surnaturel. La note héroïque est fournie par la qualité des personnages ou par le caractère relativement dramatique des situations. Comme Fuzelier le souligne avec complaisance dans son *Avertissement*, tout se passe « sans le secours des dieux et des enchanteurs »[2]. L'exotisme plus ou moins authentique, à la mode du temps, la diversité des « caractères nationaux », qui se rattache, par l'*Europe galante*, aux ballets géographiques du XVII^e^ siècle, remplacent avantageusement les prestiges de la fable ou de la féerie et ajoutent à l'heureuse variété des sujets. Les brèves intrigues imaginées par Fuzelier sont en effet profondément différentes les unes des autres, et d'un type sans cesse renouvelé. Si la première touche un instant au tragique, la seconde s'achève en véritable drame, tandis que les deux autres, chacune à sa manière, s'apparentent plutôt à la comédie. L'ensemble, précédé par l'ingénieuse fiction du prologue, était bien fait pour tenter un musicien tel que Rameau[3].

1. Lettre du commissaire Dubuisson au marquis de Caumont, citée par Malherbe, *Commentaire*, p. LII.

2. Si l'entrée des *Incas* se rehausse d'une sorte de prodige, c'est un prodige scientifiquement explicable (ou cru tel) : la possibilité de provoquer artificiellement l'éruption d'un volcan.

3. *Analyse sommaire :* Prologue. — La jeunesse des quatre nations alliées (France, Espagne, Italie, Pologne) est entraînée à la guerre par Bellone et délaisse les joies qu'elle goûtait sous les lois d'Hébé et de l'Amour. Les Amours, puisque « l'Europe les abandonne », vont émigrer dans les pays lointains.

1^re^ Entrée : *Le Turc généreux.* — Osman, « pacha d'une île turque de la mer des Indes», aime son esclave provençale Emilie, qui a été arrachée par un corsaire à son fiancé

La partition déborde de musique. Elle suit sans effort cette extrême variété de situations et de caractères ; et elle y ajoute sans cesse par les trouvailles d'une invention inépuisable. *Les Indes galantes* sont peut-être l'œuvre de Rameau où l'on peut citer le plus de pages marquantes, et cela dans tous les genres de musique. Rappelons, dans le Prologue, l'air d'Hébé (« Amants sûrs de plaire »), la danse polonaise, et la pantomime des « amants qui suivent Bellone »; dans la première entrée, l'admirable monologue d'Émilie pendant la tempête (« Vaste empire des mers ») et le *Chœur des matelots* derrière la scène. L'acte des *Incas* est un des sommets de l'œuvre de Rameau. Le musicien y atteint parfois à une puissance presque shakespearienne. On voit bien par cette œuvre que l'opéra-ballet, surtout chez Rameau, n'est pas nécessairement un simple divertissement chorégraphique. Le dialogue d'Huascar et de Phani, l'*Adoration du Soleil*, toute la scène du tremblement de terre et de l'éruption, où les voix et l'orchestre s'entrecroisent avec une extraordinaire véhémence, jusqu'au paroxysme frénétique du récitatif final d'Huascar, sont tout à fait du même ordre que les moments culminants des grandes tragédies lyriques. Les deux dernières entrées, bien que d'un genre plus tempéré, offrent également bon nombre de morceaux achevés : tels, dans l'acte des *Fleurs*, le monologue de Zaïre et l'ariette de Fatime, le récitatif du dénouement et la « fête » presque tout entière, qui est un des premiers exemples de « ballet d'action » ; dans *les*

Valère, « officier de marine ». Une tempête jette sur la côte un vaisseau portant Valère ; celui-ci devient à son tour l'esclave d'Osman et retrouve Emilie. Osman, après un instant de feinte rigueur, renonce à son amour et donne la liberté aux deux amants, par reconnaissance pour Valère, qui l'avait autrefois tiré d'esclavage. Réjouissances des esclaves africains d'Osman et des Provençaux de l' « escadre », qui est rendue à Valère.

2e Entrée : *Les Incas du Pérou.* — « Dans un désert des montagnes du Pérou, terminé par un volcan », Don Carlos, officier espagnol, aime d'un amour partagé la jeune princesse péruvienne Phani. L'Inca Huascar, « ordonnateur de la fête du Soleil », pour s'emparer de Phani qu'il aime, provoque artificiellement, pendant la fête, l'éruption du volcan. Mais Carlos survient et délivre Phani, tandis que le criminel Huascas, fou de rage, s'abandonne au volcan, qui l'écrase sous « des rochers enflammés ».

3e Entrée : *Les Fleurs, fête persane.* — Le jour de la fête des fleurs, Tacmas, « prince persan, roi dans les Indes », est venu, « déguisé en marchande du sérail », dans les jardins de son favori Ali ; car il aime l'esclave d'Ali, Zaïre, « ex-princesse de Circassie », et il dédaigne sa propre esclave, la géorgienne Fatime, qui est justement amoureuse d'Ali. Celle-ci survient, « déguisée en esclave polonais ». Sous ce déguisement Tacmas la prend d'abord pour un rival et tire son poignard. Mais tout se dévoile à temps : Tacmas et Ali échangent leurs esclaves, et le quatuor satisfait assiste à l'admirable « Fête des Fleurs », où figurent « d'aimables odalisques de diverses nations de l'Asie ».

Nouvelle Entrée : *Les Sauvages.* — « Dans un bois de l'Amérique, voisin des colonies françaises et espagnoles », les guerriers de la nation sauvage, commandés par Adario, s'apprêtent à célébrer la paix avec leurs vainqueurs européens. Un officier français, Damon, et un officier espagnol, Don Alvar, se disputent la main de Zima, « fille d'un chef ». L'un lui vante l'inconstance, l'autre, la fidélité jalouse. Mais elle veut un époux « ni jaloux, ni volage »; et, suivant « l'innocente nature », elle donne sa main à Adario, qui avait assisté caché à toute la scène. Damon calme philosophiquement la fureur de Don Alvar, et l'on célèbre la fête de la paix, notamment par la *Danse du Grand Calumet.*

Sauvages, les airs charmants de Zima, la *Danse du Grand Calumet*[1], et l'ample chaconne qui forme la digne conclusion de l'ensemble.

Le succès des *Indes galantes*, représentées pour la première fois le 23 août 1735, fut d'abord extrêmement douteux. Le public se lamentait sur le livret, dont une entrée, *les Fleurs*, dut être refaite moins d'un mois après[2]. Il était déconcerté par la musique, et notamment par les récitatifs, que Rameau s'abstint de publier dans la partition gravée. Mais l'œuvre s'imposa assez rapidement[3]. Dès l'année suivante (10 mars 1736), elle fut reprise avec un acte nouveau (*les Sauvages*), qui réussit du premier coup. Le succès prend des proportions telles, qu'on lit dans une nouvelle à la main de juin 1736 : « On a toujours une fureur pour les *Indes galantes* de Rameau, qui va jusqu'à l'aveuglement[4]. » L'œuvre se maintint pendant tout l'hiver 1736-1737, puis donna lieu à des reprises triomphales en 1743, 1751 et 1761, sans compter de nombreuses exécutions partielles à la cour et au concert jusqu'en 1781. Cahusac, le librettiste de Rameau, nous a conservé le souvenir de ce revirement du public : « *Les Indes galantes*, en 1735, paraissaient d'une difficulté insurmontable ; le gros des spectateurs sortait en déclamant contre une musique surchargée de doubles croches, dont on ne pouvait rien retenir. Six mois après, tous les airs, depuis l'ouverture jusqu'à la dernière gavotte, furent parodiés et sus de tout le monde. A la reprise de 1751, notre parterre chantait *Brillant soleil*, etc., avec autant de facilité que nos pères psalmodiaient *Armide est encor plus aimable*, etc.[5] » *Les Indes galantes* n'ont jamais été reprises depuis le XVIII[e] siècle, sauf l'acte des *Fleurs*, représenté au théâtre de l'Opéra-Comique en 1925. Tout en applaudissant à la résurrection de ces scènes charmantes, il faut regretter que l'on n'ait pas choisi de préférence l'acte des *Incas*, qui eût donné une idée beaucoup plus complète du génie de Rameau.

S'il est un livret sans prétentions, c'est assurément celui que Rameau eut à mettre en musique dans *Les Fêtes d'Hébé ou les Talents lyriques* : non seulement l'auteur, Gautier de Montdorge, désirait garder l'anonymat (il se fit d'ailleurs aider par La Pouplinière, par Bernard et puis par Pellegrin) ; mais il semble s'être résigné avec peine à publier son poème séparément de la musique, alléguant que « des scènes ainsi sacrifiées ne prétendent point à

1. On sait que cette danse, qui se trouve également dans le 3[e] livre des pièces de clavecin, reproduit un air composé par Rameau en 1725 pour une exhibition de sauvages à la Comédie-Italienne.

2. Le nouveau texte de cette entrée fut publié vers le milieu de septembre.

3. Dès le 13 oct. 1735, Voltaire écrivait à Thiériot : « Je suis bien aise d'avoir deviné que la musique de Rameau ne pouvait jamais tomber. »

4. *Nouvelles de la Cour et de la Ville* (22 juin 1736), éd. De Barthélémy, p. 108.

5. *Encyclopédie*, art. *Expression* (1756), par Cahusac.

la lecture »[1]. Cette modestie, vraie ou fausse, est fort justifiée. Si l'insuffisance des paroles est moins sensible dans l'aimable pastorale de la troisième entrée, le sujet des deux premières, relativement dramatique, méritait d'être traité avec plus de soin. Aussi, au bout d'un mois à peine, on jugea bon de refaire presque complètement, la deuxième entrée, qui a beaucoup gagné dans la nouvelle version[2].

Sur cette trame assez pauvre, le musicien a broché un tissu de mélodies d'une richesse et d'une couleur tout à fait séduisantes. « C'est une musique enchantée », s'écrie Dubuisson dans ses *Lettres* au marquis de Caumont[3]. Bien que la première entrée se ressente plus que les autres de la faiblesse des paroles, on y admire encore les danses de la dernière scène, la justesse d'accent de l'air d'Alcée (« Par les horreurs du noir Tartare »), et surtout le grand chœur « Chantons Sapho, chantons sa gloire ». La deuxième entrée, qu'il faut lire dans la nouvelle version[4], contient quelques-uns des plus beaux exemples de musique héroïque qu'on puisse citer dans l'œuvre de Rameau. Les exhortations de Tyrtée, suivies du chœur « Marchons, commandez-nous », l'air avec chœur « Éclatante trompette », telles danses guerrières comme les deux *Airs vifs* pour les Lacédémoniens, sont des pages d'une admirable vigueur. Mais c'est la

1. *Extrait d'une lettre écrite à M. Rameau*, en tête du livret primitif. « Songez donc que je n'ai jamais compté vous envoyer qu'un enchaînement de scènes qui prêtassent à la musique et au spectacle ; et en vérité, des scènes ainsi sacrifiées ne prétendent point à la lecture. » — La conception générale était assez analogue à celle du *Triomphe des Arts*, opéra-ballet de La Motte et La Barre (1700), dont les cinq entrées s'intitulent respectivement : *l'Architecture* ; *la Poésie ou Sapho* ; *la Musique ou Amphion* ; *la Peinture ou Apelles* ; *la Sculpture ou Pygmalion*.

2. *Analyse sommaire :* Prologue. — Hébé, descendue sur la Terre, y est suivie par Momus, par l'Amour, par les Grâces et les Zéphyrs. Tous s'envolent « sur les bords de la Seine », pour y célébrer les « talents qu'on chérit sur la lyrique scène ».

1re Entrée : *La poésie.* — Sapho aime Alcée et est aimée de lui. Mais celui-ci, à la suite des intrigues d'un rival jaloux, vient d'être condamné à l'exil par le roi de Lesbos. Pour obtenir sa grâce, Sapho fait jouer devant le roi une « fête allégorique » qui représente les tourments de l'amour malheureux. Le roi, touché, rapporte son arrêt et réunit les deux amants. Réjouissances.

2e Entrée : *La musique.* — Iphise, « princesse du sang de Lycurgue » est sur le point d'épouser Tyrtée, « fameux chef des Lacédémoniens, dont l'art était connu pour exciter le courage des soldats par le secours de la musique ». Mais un oracle destine la princesse au vainqueur des Messéniens. Pour être ce vainqueur, Tyrtée entraîne par ses chants les Lacédémoniens au combat. Triomphe, hymen et réjouissances. — (La seconde version sion, dûe à la collaboration de Pellegrin, supprime le personnage anachronique de Lycurgue et remanie heureusement les exhortations de Tyrtée, ainsi que la scène de l'attente des femmes pendant le combat.)

3e Entrée : *La danse.* — La bergère et danseuse Eglé, qui a enseigné « l'art de Terpsichore » aux bergers du hameau, doit choisir un époux. Mercure, déguisé en berger, se met sur les rangs des prétendants. Troublée par l'inconnu, c'est à lui qu'Eglé donne la guirlande qui symbolise son choix. Grand divertissement, conduit par Terpsichore elle-même.

3. Edition Rouxel, p. 571.

4. Il est regrettable qu'on n'ait pas choisi cette version, de préférence à la première, pour la transcription piano et chant de l'édition Durand.

troisième entrée qui est la merveille de la partition. La musique de Rameau y répand d'un bout à l'autre une douceur pastorale extrêmement prenante, une pure atmosphère d'églogue. Rappelons seulement les airs d'Eurilas et de Mercure au cours des premières scènes, les gracieuses apparitions du personnage d'Eglé, à la fois chantant et dansant [1], et surtout cet éblouissant divertissement de la scène finale, entièrement composé de morceaux de premier ordre. On se demande ce qu'attend notre Académie Nationale de Musique pour réintégrer dans son répertoire cette délicieuse pastorale, qui est un des plus authentiques chefs-d'œuvre de la musique classique. [2]

Les Fêtes d'Hébé, surtout après l'opportun remaniement du deuxième acte, ne connurent pas les âpres disputes qui marquèrent l'apparition des œuvres antérieures. Le succès fut rapide, à peu près unanime, et fit même du tort à la carrière de *Dardanus* [3]. Après les brillantes reprises de 1747 et de 1764, l'ouvrage se maintint sous forme de fragments jusqu'en 1778, soit avec la deuxième entrée, soit avec la troisième, qui eut toujours la prédilection du public. Pendant quarante ans l'admiration ne tarit pas, attestée par plus de 300 représentations et par le concert d'éloges des contemporains. On peut s'en faire une idée par le ton du compte rendu du *Mercure* lors de la reprise intégrale du 10 janvier 1765, plus de vingt-cinq ans après la première : « La musique, l'exécution totale des rôles, des symphonies et de toutes les parties de cet opéra ont excité, on ne dit point trop, une sorte d'ivresse de plaisir, qu'on n'a presque jamais vue à ce degré dans aucun spectacle. » Il suffit de lire cette partition d'une incomparable fraîcheur, pour n'être plus étonné d'un tel enthousiasme.

Les Fêtes de Polymnie sont la première œuvre due à la collaboration de Cahusac et de Rameau. Elles furent représentées le 12 octobre 1745, mais il est probable que la partition était déjà écrite depuis deux ou trois ans. Le prologue, toutefois, est destiné, ou adapté, à la célébration de la récente victoire de Fontenoy [4]. Les trois entrées de l'opéra-ballet y sont annoncées par Polymnie comme

1. Ce rôle fut créé, avec le plus grand succès, par Mlle Mariette. Dans la suite, Mlle Camargo et Mlle Lany y triomphèrent tour à tour.

2. La troisième entrée des *Fêtes d'Hébé* a déjà été remise à la scène en 1911, au Théâtre des Arts.

3. Voir les *Nouvelles à la main* des 15 et 18 déc. 1739, citées par Malherbe (*Commentaire*, p. XXVII) : « ... le sieur Rameau s'écrasera lui-même par ses *Talents lyriques*, qui plaisent bien plus que *Dardanus* ». « ... Le goût est décidé que le public aime mieux à l'Opéra les ballets que les tragédies, et *Dardanus* est écrasé par *les Talents*, quoi qu'il soit du même musicien et que ses partisans disent que la musique de *Dardanus* est plus savante et pleine d'harmonie. »

4. *Analyse sommaire :* Prologue : *Le Temple de Mémoire.* — Mnémosyne, mère des Muses, invite les Arts à célébrer les vertus du Roi. La Victoire survient et fait la même invitation aux Muses. « Les Arts élèvent une statue d'or représentant la figure du Roi ;

des « fêtes », qu'elle va donner pour le délassement des vainqueurs. La première de ces entrées, empruntée à *la Fable*, ne comporte qu'une affabulation légère dont le principal mérite est de donner matière à des chœurs et à des divertissements. La deuxième, tirée de *l'Histoire*, a au contraire une intrigue très dense, qui aurait pu être développée en plusieurs actes, et elle contient quelques scènes de véritable tragédie. Quant à la troisième, inspirée par *la Féerie*, elle sert surtout de prétexte à des tableaux de musique et de danse qui s'opposent entre eux. Cahusac, pour ce début, marque sa part personnelle de collaboration par les scènes ingénieuses et touchantes de la deuxième entrée et par les « ballets figurés » qu'il introduit dans les deux autres. Ce livret lui attira moins de critiques que ceux qu'il écrivit par la suite.

Les Fêtes de Polymnie, après quelques retouches, furent accueillies avec une faveur croissante, qui se prolongea pendant une trentaine de représentations. Elles ne furent remplacées, près de deux mois après, que par une autre œuvre de Rameau, *le Temple de la Gloire*. Mais la reprise de 1753, donnée en pleine querelle des Bouffons, n'eut pas le retentissement que Rameau aurait pu espérer. Une dernière reprise (du seul acte de *la Féerie*), eut lieu en 1765, au lendemain de la mort de Rameau.

La musique de cette œuvre peu connue et assurément inégale contient des

la Renommée, les ailes déployées, pose sur sa tête une couronne de laurier ; à droite et à gauche, les Arts élèvent deux trophées d'armes, d'étendards, etc. Sur les marches du piédestal on voit deux groupes, le premier représente la Gloire qui enchaîne le Temps, le second représente la Vertu foulant aux pieds l'Envie. » Tandis que les autres muses célébreront la gloire du roi, Polymnie, muse de la poésie lyrique, délassera les vainqueurs par ses fêtes.

1re Entrée : *La Fable.* — « Le théâtre représente le Ciel ». Alcide vient d'être élevé à l'immortalité. Mais il aime Hébé, à qui le Destin doit désigner un époux. Jupiter intercède pour Alcide, et le Destin, « sur un trône d'or entouré de nuages », prononce un arrêt favorable. Réjouissances et « ballet figuré », où l'Hymen, l'Amour et les Plaisirs enchaînent Alcide et Hébé avec des guirlandes de fleurs.

2e Entrée : *L'Histoire.* — Le roi de Syrie Séleucus revient victorieux et s'apprête à épouser Stratonice. Mais d'abord il voudrait connaître et guérir le mal mystérieux dont dépérit son fils Antiochus. Stratonice, chargée d'interroger Antiochus, lui arrache son secret : il aime Stratonice, qui lui révèle qu'elle l'aime aussi. Il dévoile tout à Séleucus et veut se donner la mort. Mais Séleucus, n'écoutant que la voix de la « Nature », renonce à son amour, et unit lui-même Antiochus et Stratonice. Réjouissances.

3e Entrée : *La Féerie.* — Dans « une forêt sombre », bordée par « un désert » et par « des précipices », la fée Oriade « descend » avec Argélie, jeune fille qu'elle a élevée et à qui elle a promis son fils Zimès. Elle révèle à Argélie que, selon l'arrêt du destin, Zimès ne pourra l'épouser que « s'il inspire et ressent un amour véritable ». Or une fée jalouse, Alcine, a rendu le cœur de Zimès sauvage et sanguinaire. Oriade cède à Argélie son pouvoir magique, pour qu'elle tâche d'attendrir l'insensible. Zimès paraît avec une troupe de chasseurs, avec qui il célèbre les joies sanglantes de la chasse et de la guerre. Resté seul, il entrevoit et déplore son égarement, puis il s'abandonne au sommeil. Argélie, qui le contemple avec amour, transforme la forêt en « des jardins embellis par tout l'art de la féerie » et par la danse des nymphes d'Oriade. Zimès s'éveille, voit Argélie, éprouve enfin le trouble de l'amour. Hymen et réjouissances.

beautés de premier ordre [1]. Trop de chœurs et trop longs, reproche-t-on justement à Rameau, si bien qu'il dut en retrancher [2]. Mais il y a parmi eux, au premier acte, les deux chœurs successifs des dieux adorant le Destin, ensembles magnifiques, animés d'un large souffle religieux [3]. Les dialogues récitatifs du deuxième acte sont si justes, si nobles et si touchants que l'on regrette de voir ce beau sujet de tragédie resserré dans le cadre d'une entrée d'opéra-ballet. Les trois monologues d'Alcide, de Stratonice et de Zimès, un par acte, ne seraient nullement déplacés dans de véritables drames lyriques. Parmi les symphonies, il faut signaler l'ouverture, d'un tour si neuf, surtout dans la première partie ; la chaconne du premier acte, curieusement entremêlée de chant ; et plusieurs danses ou marches, notamment dans le genre énergique, telles que l'*Entrée de Jupiter* (I,3) et l'*Entrée des peuples* (II,7). En somme, si les *Fêtes de Polymnie* ont peu de chances de subsister dans leur ensemble, elles contiennent de quoi faire une riche anthologie où seraient représentés les principaux éléments de l'opéra de Rameau.

Le Temple de la Gloire, qui succéda immédiatement aux *Fêtes de Polymnie*, fut la célébration officielle de la victoire de Fontenoy. Conçu tout entier comme une œuvre de circonstance, cet opéra-ballet n'eût qu'une carrière éphémère. La première représentation fut donnée à Versailles le 27 novembre 1745, sur ce même théâtre de la Grande Écurie, qui avait servi au début de l'année pour *la Princesse de Navarre* et pour *Platée* lors du mariage du dauphin. L'œuvre est ensuite jouée quelque temps à l'Opéra de Paris (du 7 décembre 1745 au 6 janvier 1746). Elle y est reprise, avec des changements importants, du 15 avril au 10 mai 1746, pour disparaître ensuite définitivement de la scène. En tout, trente représentations.

Le livret de Voltaire est vraiment médiocre. Cette laborieuse flagornerie n'a même pas le mérite d'une présentation habile. D'ailleurs, Voltaire, dans une lettre écrite trente ans après, jugera sans indulgence *le Temple de la Gloire* et cette période de sa vie. « Ceux qui vous ont dit... qu'en 1744 et 1745 je fus courtisan, ont avancé une triste vérité... De tout le temps que j'ai perdu en

1. Les contemporains en soulignent la nouveauté : « On a trouvé dans *les Fêtes de Polymnie* un caractère tout différent des cinq autres opéras que M. Rameau avait déjà donnés, ce qui est une marque de fécondité et d'imagination. » (Caffiaux, *Histoire de la musique*, II, 1017 ; manuscrit de la Bibl. N[le].)

2. « C'est dommage que l'auteur ait trop prodigué les chœurs dans ce ballet. On en a compté jusqu'à vingt-deux. Je vous avoue qu'à la première représentation j'avais les oreilles étourdies de tout ce fracas de musique. Heureusement qu'on en a supprimé depuis. » (Fréron, *Lettres de M[me] la comtesse de* ***, p. 83-84, 16 oct. 1745.)

3. I, 4, 153 et 167. Le second s'intitule *Hymne au Destin* et fait un peu songer, avec plus de profondeur, à la musique religieuse de la Révolution (« Etre éternel, suprême intelligence »).

ma vie, c'est sans doute celui que je regrette le plus. Ce ne fut pas le temps de ma gloire, si j'en eus jamais. J'élevai pourtant, dans le cours de l'année 1745, un *Temple à la Gloire*. C'était un ouvrage de commande... Le public ne trouva point agréable l'architecture de ce temple ; je ne la trouvai pas moi-même trop bonne [1]. »Cette architecture fut fortement modifiée pour la reprise de 1746 : elle fut réduite à trois actes et un prologue, coupe plus conforme à la nature du sujet, au lieu des cinq actes sans prologue que comportait la première version [2]. Voltaire intitule son œuvre « Fête ». Il s'agit bien, en réalité, d'un véritable opéra-ballet, mi-légendaire, mi-historique. Mais l'allégorie du temple de la Gloire, qui est commune aux divers actes, donne à l'œuvre plus d'unité que n'en ont d'ordinaire les opéras-ballets [3]. Bien que cette conception générale soit assurément ingénieuse, l'affabulation des divers actes est peu intéressante, et les vers, parfois assez bien frappés, ne sont guère faits pour la musique.

On conçoit que Rameau, d'ailleurs pressé par le temps, n'ait pas été beaucoup inspiré par cette froide allégorie. Le style est en général moins recherché que dans les autres œuvres, et certains passages, notamment dans les chœurs,

1. *A l'abbé Duvernet*, février 1776 (citée dans Vander Straeten, *Voltaire musicien*, 85-86).

2. *Analyse sommaire* (d'après la version de 1746 ; pour la version primitive, en cinq actes, la musique n'a pu être retrouvée complètement).

Prologue. — L'Envie, dans sa caverne, s'apprête à détruire avec ses démons le temple de la Gloire, où doivent entrer les héros les plus dignes d'y être couronnés. Mais Apollon et sa suite l'en empêchent. Les muses continuent leurs jeux et leurs chants sur le coteau sacré.

Acte Ier. — Lydie, princesse de l'Asie Mineure, que Bélus le conquérant a aimée et abandonnée, cherche l'oubli dans le bocage des Muses, non loin du temple de la Gloire. Bélus arrive avec ses guerriers, porté en triomphe par huit rois enchaînés. Mais le temple de la Gloire s'est fermé devant lui. Eclairé par les discours des bergers, Bélus comprend que la Gloire ne peut couronner un tyran sauvage et parjure. Il sent renaître son amour pour Lydie, se réconcilie avec elle, et désormais c'est par un règne de justice et de bonté qu'il tâchera de mériter un jour d'être admis au temple de la Gloire. (Cet acte est sensiblement différent dans les deux versions.)

Acte II. — Bacchus, conquérant de l'Inde, parcourant la terre avec ses bacchantes, arrête son voluptueux cortège près du temple de la Gloire, où il veut se faire couronner. Mais le grand prêtre le repousse, la Gloire réservant ses couronnes « pour des vertus d'un plus haut prix ». Bacchus reprend sa marche parmi les chants et les danses, aisément consolé par les plaisirs des refus de la Gloire.

Acte III. — Trajan, vainqueur des Parthes, revient un instant auprès de son épouse Plautine qui l'attend dans Artaxate, capitale de l'Arménie. Mais il doit repartir aussitôt pour aller châtier cinq rois révoltés qui assiègent la ville. Le combat n'est pas long et, après une scène de prières à Mars, Trajan reparaît triomphant, suivi des cinq rois enchaînés. Loin de se venger, il leur pardonne. Alors, la Gloire elle-même « descend » au-devant du héros et le couronne de laurier. « Le théâtre change et représente le Temple de la Gloire », dont Trajan veut faire désormais le temple du bonheur. Chœur de triomphe et réjouissances, avec un « ramage d'oiseaux » auquel Trajan lui-même ne dédaigne pas de joindre sa voix (Dans la version primitive, en cinq actes, le prologue comptait comme premier acte et la matière de l'acte III formait les actes IV et V).

3. Dans la première version, les actes IV et V, tous deux consacrés à Trajan, formaient même une véritable action continue en deux actes.

sont brossés d'une manière large qui révèle sans doute la hâte, tout en conservant toujours une tenue et un intérêt suffisants. Mais plusieurs fois Rameau se retrouve tout entier, avec son originalité et sa maîtrise habituelles. L'air de l'Envie, au début du prologue, a vraiment très grande allure, et le monologue de Lydie, qui ouvre le premier acte, se développe avec une ampleur exceptionnelle même dans les tragédies lyriques. Les danses, comme toujours, fournissent le prétexte de quelques pièces achevées, surtout dans le prologue et dans le premier acte, auquel Rameau a ajouté, pour la reprise, un entr'acte original d'une très belle expression. Enfin, contrairement à ce qu'on pourrait croire, le récitatif mérite une attention particulière. Le dialogue de Plautine et de Trajan, au troisième acte, a des mouvements de passion tout à fait dignes des œuvres plus dramatiques. Et surtout, on rencontre çà et là, éparses dans les diverses scènes, certaines tournures originales de récitatif chantant, qui ne se retrouvent guère plus ailleurs.

Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour ont comme sous-titre *Les dieux d'Egypte*. Ces trois entrées étaient d'abord destinées à former un opéra-ballet qui devait s'intituler ainsi. En effet, chacune d'elles met en scène un dieu égyptien. Mais l'ouvrage fut choisi pour être représenté à l'occasion du second mariage du dauphin. On y ajouta alors un prologue de circonstance, qui est, dit Cahusac dans l'*Avertissement*, « un épithalame en action ». Et l'on donna à l'ensemble le nouveau titre, *Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour*, qui convenait également à la circonstance et aux sujets, puisque dans chaque entrée l'amour des deux personnages principaux est couronné par le mariage [1].

Cahusac, qui collaborait pour la deuxième fois avec Rameau, attachait une

1. *Analyse sommaire* : Prologue. — L'Amour est triste, car le Destin a décidé de le soumettre à l'Hymen. Mais l'Hymen paraît et déclare qu'il ne veut employer son pouvoir « qu'à faire triompher l'Amour ». Tous deux se réconcilient et mettent en commun leur puissance et « leur suite » (les Plaisirs et les Vertus) pour embellir l'union de « deux augustes époux ».

1re Entrée : *Osiris*. — Osiris, parcourant le monde pour répandre ses découvertes bienfaisantes, arrive avec son armée dans un « désert » habité par des Amazones sauvages. Leur reine Orthésie et sa confidente Myrrine excitent les Amazones au combat. Mais Osiris leur adresse des paroles de paix et sa suite leur offre des fleurs, des fruits et des produits des arts. Orthésie, interdite, sent peu à peu son cœur s'attendrir pour Osiris. En vain, la farouche Myrrine essaye de soulever une partie des Amazones. Osiris, ayant enfin fléchi le cœur d'Orthésie, transforme le désert en « une campagne fertile », où les deux peuples s'unissent. Réjouissances.

2e Entrée : *Canope*. — Sur les bords du Nil, Canope, dieu des Eaux, va recevoir des Égyptiens le sacrifice sanglant d'une jeune vierge. Dédaignant ce sacrifice, qui lui est odieux, il ne songe qu'à l'amour de la jeune Memphis, de qui il s'est fait aimer sous l'aspect d'un simple mortel du nom de Nilée. Mais Memphis, comme un songe le lui avait fait redouter, est désignée pour être la victime du sacrifice. Le faux Nilée disparaît, abandonnant Memphis à son désespoir, tandis que les prêtres préparent le sacrifice. Soudain, on entend un « bruit semblable au tonnerre », le ciel s'obscurcit, le Nil déborde

grande importance à ce « ballet héroïque » et aux innovations qu'il prétendait y avoir réalisées. D'abord, il avait donné au merveilleux une place inaccoutumée dans l'opéra-ballet, ménageant ainsi des occasions nouvelles d'y « faire briller la grande machine »[1]. Puis il avait « mis la danse en action » et multiplié ces ballets figurés, dont *les Fêtes de Polymnie* présentaient déjà des exemples. Certains chœurs même étaient également « en action » et devaient comporter des jeux de scène mouvementés, comme celui des Amazones sauvages dans l'acte d'*Osiris*. Le résultat n'est sans doute pas aussi probant que Cahusac paraissait l'espérer, car les sujets n'ont pas grand intérêt et le dialogue est souvent bien languissant. Mais les intrigues sont assez ingénieusement agencées ; et surtout, les divertissements, bien liés à l'action, présentent des caractères très variés.

Pour les scènes dramatiques, il n'y a guère que l'acte de *Canope* où Rameau se soit montré lui-même. Le monologue de Memphis (« Veille, Amour ») est assez touchant, et son dialogue avec Canope a quelques mouvements pleins de naturel et d'émotion. Le morceau le plus important de l'acte et de l'œuvre tout entière, est la scène du débordement du Nil, où l'air de Canope (« Impétueux torrents ») se continue par un double-chœur resté célèbre, ensemble formidable à dix parties vocales, d'une puissance assurément unique parmi les productions de Rameau. Dans le genre léger, on admire les danses chantées de la dernière entrée, et notamment la délicieuse musette « Ma bergère fuyait l'amour ». Quant aux symphonies de danse, on en trouve de très séduisantes dans les actes d'*Osiris* et d'*Aruéris*, dont les « ballets figurés » ont heureusement stimulé l'inspiration du musicien.

Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour, aujourd'hui bien oubliées, se maintinrent pendant plus de trente ans au répertoire de l'Opéra et de la cour. L'œuvre vit le jour à Versailles (15 mars 1747), sur le théâtre de la Grande Écurie, au cours des fêtes données pour le second mariage du dauphin[2]. Le 5 no-

et l'on voit le dieu Canope, « sur un char traîné par des crocodiles, s'élancer du haut des cataractes jusqu'au milieu du fleuve ». Il met en fuite les prêtres et le peuple qui voulaient « l'honorer par un crime ». Il relève Memphis évanouie, se fait connaître d'elle et la prend pour épouse. Réjouissances.

3° Entrée : *Aruéris ou les Isies.* — Aruéris, dieu des arts, prototype égyptien d'Apollon, vient présider les Isies, fêtes en l'honneur de sa mère Isis, au cours desquelles se disputent les prix de tous les arts. Il décide que le prix des vainqueurs sera d'être unis à l'objet de leur amour. La jeune Orie, qu'il aime et dont il est aimé, s'inquiète de cette décision ; car, toute à son amour, elle a négligé ses talents de chanteuse, et elle redoute d'être livrée à un vainqueur. Aruéris lui conseille de concourir, en s'inspirant de son amour. Le concours a lieu, pour la voix, pour les instruments et pour la danse. Orie, laissant naître son chant « du transport qui la presse », remporte le prix de la voix. C'est le dieu lui-même qui le lui donne. Hymen. Réjouissances.

1. *Encyclopédie*, art. *Ballet* (par Cahusac).

2. Avec Marie-Josèphe de Saxe, qui fut la mère de Louis XVI, de Louis XVIII et de Charles X.

vembre 1748, elle était représentée à l'Opéra de Paris et accueillie très favorablement, pendant près de quarante représentations. La reprise de 1754 eut un succès presque égal. Après la mort de Rameau, *Les Fêtes de l'Hymen* furent de nouveau reprises en 1765, puis, partiellement, en 1772 et en 1776. Elles survécurent encore quelque temps en province : on a conservé la trace d'une représentation donnée à Bordeaux en 1778 [1].

Les Surprises de l'Amour ont une histoire singulière et assez difficile à débrouiller. Jouée pour la première fois en 1748 à Versailles, sur le théâtre des Petits Appartements [2], cette œuvre ne fut créée à l'Opéra de Paris qu'en 1757, avec des transformations qui la rendent presque méconnaissable. En 1748, elle se compose de deux actes, *la Lyre enchantée* et *Adonis*, précédés d'un prologue allégorique en l'honneur de la paix d'Aix-la-Chapelle (*le Retour d'Astrée*)[4]. En 1757, elle comprend trois actes sans prologue : les deux actes de 1748, mais fortement modifiés, et présentés dans l'ordre inverse ; puis un troisième acte nouveau, *Anacréon*, dont les paroles sont de Bernard, comme le reste de l'ouvrage [3]. Ce dernier acte ne doit pas être confondu avec l'*Anacréon* de Cahusac, également en un acte, mis en musique par Rameau en 1754. Une reprise des trois actes fut donnée en 1758-1759. Par la suite, *Anacréon* seul fut encore repris dans des « fragments » en 1769 et en 1771.

On ne pouvait demander à Bernard de donner à ces petits poèmes l'intérêt dramatique qu'il avait su maintenir pendant les cinq actes de *Castor et Pollux*. En laissant de côté le prologue de circonstance, qui fut supprimé en 1757, il faut reconnaître que l'auteur de l'*Art d'aimer* a traité ces trois sujets dans le style gracieux qui leur convenait [1]. Mais la conduite de l'intrigue et l'affabula-

1. Malherbe, *Commentaire*, LXVIII.

2. On sait que ce théâtre des Petits Appartements ou des Petits Cabinets avait été créé à Versailles par la marquise de Pompadour pour représenter devant le roi des comédies et des opéras joués par elle-même et par des gentilshommes de la cour. Il dura six ans (1747-1753), et se transporta à partir de 1751 au château de Bellevue. Voir Jullien, *La comédie à la cour*, 154-234.

3. Au bout de dix-huit représentations (12 juillet 1757), on remplaça le second acte, *la Lyre enchantée*, par un autre acte, *les Sybarites*, que Rameau avait déjà donné en 1753, sur un livret de Marmontel. Nous reparlerons plus loin des *Sybarites*, à propos des pièces en un acte. Voir page 82.

4. *Analyse sommaire :* Prologue : *Le retour d'Astrée.* — Vulcain et les Cyclopes forgent des armes dans les antres de Lemnos. Astrée, déesse de la justice, vient « rendre la paix aux humains », et les Amours, conduits par elle, combattent et désarment les Cyclopes. Le Temps paraît, qui célèbre avec Astrée la paix généreuse assurée au monde par Louis XV.

Acte I (2e en 1757) : *La Lyre enchantée.* — Dans un vallon au pied du Parnasse, Linus, fils et élève d'Apollon, brûle d'amour pour l'austère muse Uranie. C'est l'Amour lui-même qui, par un stratagème, rendra la muse plus « sensible ». Il suspend à un chêne une lyre enchantée, qui trouble le cœur de quiconque en a joué. Uranie la voit, la prend, en tire des chants d'amour, et ressent pour Linus une passion qu'elle est forcée de lui avouer. Réjouissances. (Dans la version de 1757, nombreuses différences, et notamment

tion elle-même laissent souvent une fâcheuse impression de froideur, surtout dans les deux premiers actes. L'acte d'*Anacréon*, soutenu par des péripéties plus nombreuses, paraît beaucoup plus vivant, et c'est lui qui a le mieux inspiré le musicien.

Certains contemporains de Rameau ont pu dire que la musique des *Surprises de l'Amour* « sent la vieillesse »[1]. Or, si l'on compare le texte de 1748 avec celui de 1757, on constate que les morceaux les plus intéressants se trouvent presque tous dans la seconde version. Sauf quelques danses fort agréables, il n'y a pas grand'chose à retenir de la partition primitive. Au contraire, on lit avec intérêt plusieurs pages charmantes de la nouvelle version de *la Lyre enchantée*, telles que l'air de Parthénope au début de l'acte et son « ariette » de la dernière scène, avec la « pantomime » qui précède. Mais c'est l'acte d'*Anacréon*, ajouté en 1757, qui est, de beaucoup, le meilleur des trois. La scène centrale, qui représente l'épisode de l'Amour mouillé, est attachante d'un bout à l'autre : le « sommeil » d'Anacréon, la symphonie de l'*Orage*, où se mêlent les voix d'Anacréon et de l'Amour, leur dialogue, parsemé de chants délicieux, tout cela ne sent pas la vieillesse. Le second *Anacréon*, comme celui de 1754, a été traité par Rameau avec une évidente sympathie et parfois avec un réel bonheur d'expression. On comprend qu'il ait survécu jusqu'en 1771 à l'opéra-ballet des *Surprises de l'Amour*.

le nouveau personnage de la sirène Parthénope, qui aime Linus et est aimée de lui. Voir le *Commentaire* de l'éd. Durand, p. LXXXV.)

Acte II (1er en 1757) : *Adonis*. — L'Amour, envoyé par Vénus, pénètre dans la forêt où Adonis se consacre au service de Diane. Il réussit par ses discours à gagner à Vénus le cœur d'Adonis. Vénus paraît, achève la conquête, et tous les trois s'enfuient de la forêt. Diane, ses nymphes et sa suite de chasseurs veulent poursuivre et punir Adonis. Mais l'Amour ramène celui-ci, que son nouveau bonheur a rendu « cent fois plus aimable ». Désormais, Diane ne saurait garder Adonis sous sa loi ; elle l'abandonne à Vénus, qui triomphe. Réjouissances. En 1757, cet acte, intitulé l'*Enlèvement d'Adonis*, a subi des transformations importantes. (Voir *Commentaire*, LXXIX-LXXXV.) Et la fin est augmentée d'un ballet-pantomime qui représente, à l'instigation de l'Amour, la passion de Diane pour le berger Endymion.

Acte III : *Anacréon* (ajouté en 1757). — La belle Lycoris verse le vin à Anacréon et à ses amis, qui célèbrent à la fois Bacchus et l'Amour. Mais soudain, furieuses et jalouses, les prêtresses de Bacchus font irruption dans la salle du festin et veulent renverser l'autel de l'Amour. En vain Anacréon tente de le défendre, et les bacchantes sortent victorieuses du combat. Anacréon, dépité, finit par s'endormir. Mais un orage le réveille. Un enfant, mouillé et transi, gémit à la porte. Il se dit esclave de Lycoris, qui se désespère et se meurt d'avoir été abandonnée. Anacréon reconnaît l'Amour, rappelle Lycoris et ses suivantes, et obtient d'unir dans un même culte les deux divinités rivales : « L'Amour nous permet de boire : Bacchus ne défend pas d'aimer ». Réjouissances.

1. Collé, *Journal* (mai 1757), II, 93 : « C'est un ouvrage, assure-t-on, qui sent la vieillesse, et on est prêt à lui dire le *solve senescentem* d'Horace. »

III. — LES PIÈCES EN UN ACTE

Les œuvres de musique dramatique en un acte sont généralement désignées au XVIII^e^ siècle par la dénomination d' « acte de ballet ». En effet, si l'on considère séparément un acte d'opéra-ballet, si on l'isole de l'ensemble assez artificiel auquel il n'est rattaché que par une idée générale souvent très vague, on obtient une petite œuvre se suffisant à elle-même, et pouvant être jouée seule. L'usage se répandit naturellement de conserver d'un opéra-ballet un acte particulièrement apprécié du public, et de le jouer séparément, soit seul, soit réuni, sous forme de « fragments », à d'autres actes du même genre, C'est ce qui arriva, par exemple, pour l'acte de *Coronis* des *Amours des Dieux* (de Mouret) ou pour l'acte des *Incas* des *Indes galantes*. On comprend que les pièces écrites originairement en un seul acte et ne faisant partie d'aucun ensemble aient reçu par analogie la qualification d' « acte de ballet ».

Ces petits opéras en un acte auraient très bien pu prendre chez Rameau un caractère dramatique assez marqué, comme on l'a vu pour certains actes de ses opéras-ballets. Mais, en réalité, il se trouve que ceux qu'il a laissés sont à peu près tous des œuvres légères, sur des sujets plutôt galants que dramatiques, et fournissant surtout d'aimables prétextes à la danse (quoique les scènes de récitatif y soient parfois excellentes). On possède de Rameau dix pièces de ce genre, dont sept ont été données à des dates connues : *Pygmalion* (1748), *la Guirlande* (1751), *Daphnis et Eglé* (1753), *Lysis et Délie* (1753), *les Sybarites* (1753), *la Naissance d'Osiris* (1754), et *Anacréon* (1754). Les trois autres ne semblent pas avoir été représentées, du moins en public, et on n'a pu, jusqu'à présent leur assigner une date précise. Ce sont *Zéphyre*, *Nélée et Myrthis* et un dernier acte, intitulé *Io*, qui paraît être resté inachevé.

De toutes ces œuvres, c'est la première en date, *Pygmalion*, qui est la plus importante et qui a connu le succès le plus durable. Le sujet avait été déjà traité par La Motte dans *la Sculpture*, cinquième entrée de l'opéra-ballet *le Triomphe des Arts* [1]. Ballot de Sovot reprit pour Rameau le livret de La Motte et le retoucha fort heureusement. Conservant presque en entier les deux scènes principales, à coup sûr les meilleures, il refondit et abrégea en une seule deux scènes épisodiques assez languissantes et il termina le tout par un nouveau divertissement. Sans doute, on aurait pu tirer encore un meilleur parti de ce

1. Mis en musique par La Barre et représenté à l'Opéra en 1700. — En avril 1734, M^lle^ Sallé dansa à Londres un ballet-pantomime sur le même sujet, et un autre fut donné au mois de juin à la Comédie-Italienne avec des airs de Mouret.

joli sujet ; mais, sous cette nouvelle forme, le livret est fort acceptable et l'on comprend qu'il ait inspiré à Rameau une de ses plus charmantes partitions [1].

Il y a beaucoup de musique dans ce petit acte. Si cette musique a été composée en « moins de huit jours », ce ne peut être que d'après des esquisses déjà très avancées [2]. L'*Ouverture*, qu'il faille y voir ou non des intentions descriptives, est un morceau brillant qui fut longtemps joué au concert, surtout dans la transcription pour orgue écrite par Balbâtre. Le récitatif, qu'on aurait tort de considérer comme négligeable dans les pièces en un acte, est un des mieux venus du théâtre de Rameau, notamment le dialogue avec Céphise, que Grimm ne se lasse pas d'admirer [3], et l'étonnante scène de Pygmalion et de la Statue. Les deux monologues de Pygmalion, d'un accent si juste et si émouvant, nous touchent aujourd'hui beaucoup plus que l'ariette « Règne, Amour », dont les vocalises étincelantes connurent une vogue un peu injurieuse pour le reste de l'œuvre. Le chœur « L'Amour Triomphe », dans la scène finale, fit une forte impression sur le public et Rameau y attachait une importance particulière, car il avait réussi à y reproduire dans la disposition des parties harmoniques « l'ordre qu'indique la nature [4] ». Les danses des deux dernières scènes, où se détachent la sarabande dansée par la Statue et les deux *pantomimes*, complètent cet ensemble si riche et si varié.

Pygmalion réussit dès le début, bien qu'il fût créé en plein été (27 août 1748), et dans une représentation de *Fragments*. Mais sa grande vogue date de la reprise de 1751, dont le succès triomphal fit pleurer de joie le vieux Rameau [5]. Ce succès se prolongea pendant l'année suivante, et même jusqu'en 1754, malgré l'engouement pour les Bouffons. Grimm, dans sa *Lettre sur Omphale* (1752), ne tarit pas d'éloges sur « cet ouvrage immortel », « ce chef-d'œuvre de l'art, ce divin *Pygmalion* [6] ». Une deuxième reprise, en 1760-1762, disputa aux nouveaux opéras-comiques la faveur du public. On continue à admirer « cet acte si volup-

1. *Analyse sommaire.* — Le sculpteur Pygmalion, amoureux de sa statue, se lamente, dans son atelier, sur cette passion sans espoir. Il repousse la tendresse de Céphise et s'absorbe dans la contemplation de la Statue. Mais tout à coup, au son d'une douce symphonie, la Statue s'éveille à la vie ; elle dit son amour à Pygmalion extasié. L'Amour lui-même, qui est l'auteur du prodige, vient consacrer leur union. Il amène avec lui les Jeux, les Ris et les Grâces, qui « instruisent la Statue et lui montrent les différents caractères de la danse ». Réjouissances, et glorification de l'Amour.

2. *Mercure*, avril 1751 : « Cet acte, représenté pour la première fois le 27 août 1748, fut demandé par la Direction dans une circonstance pressante et il fut mis en musique dans moins de huit jours par M. Rameau. »

3. *Lettre sur Omphale* (1752), dans *Correspondance litt.* (XVI, 297-298). Cf. *Lettre critique et historique sur la musique française, la musique italienne et sur les Bouffons* (1753).

4. *Démonstration du principe de l'harmonie* (1750), p. 28-29.

5. « Il était transporté, il pleurait de joie. Il était ivre de l'accueil que lui avait fait le public, il jurait de lui consacrer le reste de sa vie. » (Collé, *Journal*, mars 1751, p. 299-300.)

6. *Correspondance littéraire*, XVI, 307 et 301.

tueux de M. Rameau : ouverture, chant, danse, tout en paraît nouveau »[1]. *Pygmalion* est encore remis à la scène en 1764-65, en 1768, en 1772, en 1777-78, au lendemain de l'*Armide* de Gluck, et jusqu'en 1781. Donc en tout sept reprises, qui donnent un total d'environ deux cents représentations et qui montrent la vitalité de cette petite œuvre. *Pygmalion* a été, avec *Castor*, l'opéra le plus joué de Rameau après 1750[2]. Les critiques français modernes se sont montrés trop silencieux ou trop dédaigneux à l'égard de cet acte ravissant, qui mériterait de figurer depuis longtemps au répertoire de notre Académie Nationale de Musique[3].

La Guirlande ou les Fleurs enchantées est loin d'avoir connu le succès de *Pygmalion*. Pour ses débuts, en 1751, elle n'eut que quatorze représentations, et la reprise de 1762, d'ailleurs faite dans des conditions insuffisantes, fut un échec complet[4]. Ce petit acte ne méritait pourtant pas d'être si mal accueilli. Le sujet est fort ingénieusement conçu, et les vers de Marmontel sont parmi les plus agréables qu'il ait écrits[5]. Les monologues nécessaires au développement de cette brève intrigue, et toute la scène d'explication entre Zélide et Myrtil, ont fourni au musicien l'occasion d'écrire des récitatifs très délicatement nuancés. On remarque en outre, vers le début, une jolie ariette de Myrtil, doucement expressive (« Ranimez-vous avec ma flamme »). La partie symphonique, plus réduite que dans d'autres œuvres analogues[6], offre cependant plusieurs morceaux de réelle valeur, ne serait-ce que la belle ritournelle mélancolique qui sert d'ouverture à l'acte. Citons aussi la plupart des danses du divertissement,

1. *Avant-coureur*, 22 février 1762.

2. « Ces deux derniers opéras surtout revenaient sans cesse au théâtre. Il n'y a personne de mon âge qui ne les ait entendus cent fois, et on ne s'en dégoûtait jamais. » Marmontel, *Lettre à M. de La Harpe* (*Mercure*, sept. 1778, p. 176).

3. *Pygmalion* a déjà été remis à la scène en 1913 au Théâtre des Arts, mais malheureusement avec de trop nombreuses coupures.

4. V. Bachaumont, *Mémoires secrets*, I, 117-118.

5. *Analyse sommaire :* « Le théâtre représente un lieu champêtre, où est un autel de l'Amour. » Le berger Myrtil, à la fois « si tendre et si volage », a vu se faner la guirlande enchantée dont les fleurs devaient rester fraîches tant qu'il serait fidèle à Zélide. Il se lamente, car il aime Zélide « encore plus ». Et il dépose sa guirlande sur l'autel de l'Amour, espérant que le dieu ranimera les fleurs. Zélide, qui l'aime fidèlement, aperçoit sur l'autel la guirlande fanée. Surmontant sa douleur et son dépit, elle met à la place la guirlande semblable que l'Amour lui a donnée et qu'elle a gardée intacte. Myrtil, émerveillé, croit retrouver sa guirlande refleurie. Il affronte Zélide avec assurance, il veut même qu'elle lui montre la guirlande gage de sa fidélité. Zélide refuse, feint l'embarras, s'accuse enfin d'un « caprice léger », que Myrtil consent à pardonner. Mais quand elle va prendre la guirlande fanée, qu'elle avait cachée parmi les arbres, elle la trouve refleurie. Effusions et réjouissances, avec les chœurs et les danses des bergers.

6. Mais non pas sacrifiée, comme le prétendent certains critiques du temps qui réservent leurs éloges pour le récitatif. Voir Raynal, *Nouvelles littéraires*, 4 oct. 1751 (dans *Correspondance litt.*, II, 104-105) et Clément, *Les cinq années littéraires*, III, 231 (nov. 1751).

Air gracieux en rondeau, l'*Entrée des Pâtres*, la *Musette un peu pointée en rondeau lent*, et la *Pantomime noble*, qui s'achève en un gracieux pas de six. Cette œuvrette, facile à montrer, est tout à fait digne d'être remise à la scène et elle serait sans doute aujourd'hui plus goûtée du public que lors de sa création [1].

Daphnis et Eglé, bien qu'en un acte, s'intitule exceptionnellement « pastorale héroïque », et non pas acte de ballet. Le livret de Collé, avec ses temples de l'Amitié et de l'Amour et l'apparition de ce dernier dieu, présente effectivement les caractères distinctifs de la pastorale héroïque [2]. Il n'en est pas meilleur pour cela. Si Collé s'est plaint d'avoir été forcé par Rameau à réduire son poème à une centaine de vers [3], on regrette qu'il ne l'ait pas réduit encore davantage, quand on lit certaines scènes fastidieuses, sans intérêt littéraire ni dramatique, comme cette scène 3, dont les trente-trois vers sont bâtis, on ne sait pourquoi, sur deux rimes seulement. Rameau a atténué un peu la monotonie de ces scènes par un récitatif fort habile, où toute son ingéniosité n'était certainement pas de trop. Il les a agrémentées de quelques airs aimables : le plus intéressant est l'ariette de Daphnis (« Oiseaux chantez »), qui a le mérite d'être plus expressive que descriptive (scène 6). Parmi les symphonies, on remarque, comme toujours, quelques jolies réussites, par exemple la *Sarabande très tendre* de la scène 3 et, dans le divertissement final, la *Gigue* et l'*Entrée des Bergers*. Il faut noter aussi que cette pièce en un acte est précédée, non pas d'une brève ritournelle, mais, comme *Pygmalion*, d'une véritable « ouverture », dont le style a d'ailleurs une simplicité tout italienne. *Daphnis et Eglé* est la première œuvre que Rameau ait donnée après la venue des Bouffons à Paris et il est vraisemblable que leurs représentations ne l'ont pas laissé indifférent. Cet acte, représenté à Fontainebleau le 29 octobre 1753, eut une carrière fort éphémère. A part les compte srendus officiels, il n'en est presque pas question dans la critique du temps.

L'œuvre suivante, *Lysis et Délie*, eut une existence encore plus réduite, puisqu'elle fut mort-née. Le titre du livret porte qu'elle fut représentée à Fon-

1. L'expérience a été tentée une fois, avec succès, dans un spectacle de plein air donné par la *Schola cantorum* de Paris le 22 juin 1903 (voir *Rev. musicale*, 1er juillet 1903). C'est à cette représentation que Debussy se mit à crier : « Vive Rameau ! A bas Gluck ! »

2. *Analyse sommaire :* Daphnis et Eglé croient s'aimer d'amitié, et ils s'aiment d'amour. Ils viennent au temple de l'Amitié pour y échanger leurs serments. Mais le tonnerre gronde, et le grand prêtre de l'Amitié les arrête au seuil du temple, en leur disant : « Vous n'aimez point comme l'on doit aimer ». Inquiets de ces paroles, ils se font de tendres reproches, qui augmentent encore leur trouble. L'Amour paraît et les éclaire. « Le théâtre change et représente le Temple de l'Amour », qui accueille les deux amants. Divertissement général, où les Grâces, les Jeux et les Plaisirs se mêlent aux bergers et aux bergères.

3. *Journal...*, mai 1757 (éd. Bonhomme, II, 93-94).

tainebleau le 6 novembre 1753, et c'est ce qu'ont répété par la suite les éditeurs des œuvres de Marmontel. Mais le *Mercure* nous apprend que cette représentation n'eut pas lieu, parce que ce nouvel acte avait trop d'analogie avec *Daphnis et Eglé*, donné une semaine auparavant sur le même théâtre de cour[1]. L'œuvre ne paraît pas avoir été reprise, et le livret de Marmontel n'était guère de nature à la faire regretter[2]. Quant à la musique, que Rameau a sans doute utilisée ailleurs, elle n'a pu jusqu'à présent être retrouvée.

Rameau et Marmontel se dédommagèrent en donnant dès la semaine suivante, toujours à Fontainebleau, un nouvel « acte de ballet », *les Sybarites*, représenté le 13 novembre 1753. Pour cette première représentation, Marmontel ne se fit pas connaître[3]. Toutefois, dans ses *Mémoires*, il ne paraît pas mécontent de son poème, qu'il place au-dessus d'*Acante et Céphise* et au niveau de *la Guirlande*. Le livret des *Sybarites* est ingénieux et bien conduit, quoique les vers aient une noblesse conventionnelle qui s'accorde assez mal avec le sujet[4]. Il a du moins le mérite « d'avoir donné lieu au mélange continuel de deux caractères de musique, voluptueuse et guerrière, qui sont le charme du tableau »[5]. Rameau s'est efforcé de rendre de son mieux ces deux caractères opposés. Si l'inspiration ne l'a pas toujours également bien secondé, son art lui a permis de donner au tableau un coloris parfaitement juste, avec, çà et là, quelques touches plus vives où l'on reconnaît la main du grand peintre. Citons, dans les deux

1. Les Comédiens Français y donnèrent le 6 novembre une comédie-ballet en un acte et en prose, intitulée *Les Hommes* (musique de Girault). « Cette pièce devait être suivie de *Lisis et Délie*, pastorale nouvelle ; mais comme elle était du même genre que la pastorale donnée le 29 novembre (*sic*, lisez « octobre »), et que l'Amour déguisé sous les traits de l'Amitié était le sujet de l'une et de l'autre, la représentation de *Lisis et Délie* fut remise à un autre temps, et l'on donna à la place le troisième acte des *Talens lyriques*, qui fut extrêmement goûté. » (*Mercure*, janvier 1754, p. 168). Cf. *Spectacles donnés à Fontainebleau pendant le séjour de leurs Majestés en l'année* 1753 (Bibl. N[le], Rés. Yf 1626).

2. *Analyse sommaire :* La bergère Délie refuse son amour au berger Lysis, mais elle veut bien lui accorder son amitié. Lysis, qui pense qu' « un moment d'amour bien tendre vaut seul un siècle d'amitié », use d'un stratagème pour la décider. Il feint d'aimer une autre bergère, à qui il veut donner une fête. Et il prie Délie de lui faire l'amitié de présider aux préparatifs. La jalousie révèle à Délie son amour, que Lysis accueille avec transport. La fête sera pour elle, et c'est à elle que Lysis la destinait.

3. Son nom ne figure pas sur le livret, et il n'y paraîtra que pour la reprise de 1757. *La Gazette de France* peut même écrire qu'« on ignore le nom de l'auteur des paroles » (nov. 1753, p. 548).

4. *Analyse sommaire :* Les Sybarites vivent heureux, uniquement soumis à la loi du plaisir, qu'a tracée « la main de la nature ». Soudain, ils sont envahis dans leur ville par les Crotoniates. Sur l'ordre de leur reine Hersilide, ils reçoivent les ennemis sans résister et leur présentent des fleurs. Et les Crotoniates, dont le roi Astole cède aux charmes d'Hersilide, finissent par renoncer à la guerre. Réjouissances générales auxquelles les Crotoniates participent par un ballet figuré.

5. C'est Marmontel lui-même qui parle ainsi dans le *Mercure*, dont il était alors directeur (janvier 1759).

genres différents, la sarabande et le rigaudon des Sybarites, le *Premier Air* des Crotoniates, les exhortations du roi Astolc (« Peuple efféminé ») et la gracieuse ariette d'Hersilide (« C'est un enfant qui vous enchaîne »). Une fois même, Rameau semble avoir retrouvé le souffle de ses grandes œuvres, dans le large chœur avec trio « Chantons, célébrons la victoire Et l'empire de la beauté ». Comme on l'a vu plus haut, l'acte des *Sybarites* fut repris en 1757 pour compléter l'opéra-ballet *les Surprises de l'Amour* [1].

Les trois œuvres précédentes, qui datent de 1753, étaient destinées au théâtre du château de Fontainebleau [2]. C'est encore sur ce théâtre de cour que furent représentés les deux autres « actes de ballet » donnés en 1754, *la Naissance d'Osiris* et *Anacréon*. Pendant ces deux années, Rameau n'écrivit que ces cinq pièces en un acte, et toutes les cinq pour la cour, dont il était devenu le musicien favori.

La Naissance d'Osiris ou la Fête Pamilie (12 octobre 1754) est une simple pièce de circonstance, composée à l'occasion de la naissance du duc de Berry. Aussi cet acte porte-t-il le sous-titre de « ballet allégorique ». En réalité le livret de Cahusac ne constitue pas une intrigue à proprement parler ; c'est plutôt un long divertissement, une simple « fête », inspirée par la fête égyptienne en l'honneur de Pamilie, qui, dit-on, entendit la première une voix sortant du temple de Thèbes et annonçant la naissance d'Osiris [3]. La musique et la danse forment le principal intérêt de cette affabulation rudimentaire. L'œuvre comporte une ouverture en trois parties, dont la première sera reprise dans le dernier divertissement comme contredanse finale. Il y a dans la scène du début une *Ariette andante et lourée* de Pamilie (« Non, non, une flamme volage »), qui passera en partie dans la seconde version de *Zoroastre* [4]. Mais c'est naturellement dans les symphonies de danse que l'on trouve les morceaux les plus dignes

1. Le divertissement final fut enrichi, à cette occasion, de plusieurs airs de danse tirés du *Temple de la Gloire* et d'*Acante et Céphise* (*Mercure*, septembre 1757). — Collé, pour une fois, trouve cet acte « charmant, musique, paroles et ballet », tout en reconnaissant qu'il « n'a pas fait grande sensation dans le public ». (*Journal...*, juillet 1757, II, 107).

2. Ce théâtre, étroitement borné par la configuration du château et d'abord construit pour la seule comédie, avait été adapté tant bien que mal à la machinerie de l'opéra. En 1754, les seules nouveautés données par la troupe de l'Opéra l'ont été à Fontainebleau et non pas à Paris. Ce sont les deux actes de Rameau et la pastorale languedocienne de Mondonville, *Daphnis et Alcimadure*.

3. *Analyse sommaire :* A Thèbes d'Égypte, devant le temple de Jupiter, les bergers se livrent à leurs jeux innocents, dans l'attente de l'événement qui manque encore à leur bonheur. Le tonnerre gronde. Annoncé par le grand prêtre, « Jupiter descend dans l'éclat de sa gloire » et apprend aux peuples la naissance d'Osiris, que Pamilie et le chœur saluent avec des transports d'allégresse. Jupiter remonte au ciel, laissant sur la terre l'Amour et les Grâces, qui se mêlent aux réjouissances des bergers et forment avec eux des danses pantomimes.

4. Voir plus loin, à propos de l'Ariette (chapitre IV).

d'être retenus : la deuxième gavotte et le *Rondeau gracieux* de la première scène, l'*Air majestueux et gracieux* de la troisième, l'*Air de musette* et les deux tambourins qui accompagnent les danses pantomimes de la scène finale.

Anacréon, « ballet héroïque » en un acte, donné à Fontainebleau le 23 octobre 1754, ne doit pas être confondu avec l'autre *Anacréon*, également écrit par Rameau, qui formera la troisième entrée des *Surprises de l'Amour* lors de la reprise de 1757 [1]. Sauf le titre, les deux œuvres n'ont absolument rien de commun, ni comme sujet ni comme musique. Le livret de 1757 est de Bernard et met en scène l'épisode de l'Amour mouillé. Celui de 1754 est de Cahusac. Il nous paraît encore aujourd'hui fort agréable, et il a du moins le rare mérite de ne pas faire appel au merveilleux [2]. La musique comporte un récitatif assez développé, avec quelques airs intéressants, tels que le monologue d'Anacréon au début (« Myrtes fleuris ») ou l'air de Bathylle (« Des Zéphyrs que Flore rappelle »), qui est censé avoir été composé par Anacréon. Dans la symphonie, il y a, comme toujours, de jolies pages à glaner : la gracieuse « ritournelle » qui sert d'ouverture et, dans le divertissement, quelques danses particulièrement bien venues, comme le deuxième *Air vif*, l' *Air gai* ou la première gavotte. Cette œuvre fut reprise avec succès en 1766, en tenant compte de quelques retouches que Rameau y avait faites. Il semble que le musicien septuagénaire se soit complu à orner de ses mélodies l'*Anacréon* de Cahusac, puis celui de Bernard, et à évoquer deux fois, dans sa verte vieillesse, l'aimable poète de Téos.

Enfin, Rameau a encore laissé, en manuscrit, trois actes dont l'histoire reste mystérieuse. Nous savons seulement qu'ils n'ont donné lieu à aucune représentation publique, mais nous ignorons à quel moment de sa carrière ils ont été écrits, ainsi que le nom des librettistes. Ce sont *Zéphyre*, *Nélée et Myrthis*, et *Io*. Les deux premiers ont été publiés de nos jours dans la grande édition Durand (t. XI). On aurait le plus grand tort de négliger ces œuvres peu

1. Cette erreur a été commise par Écorcheville dans son *Catalogue du fonds de musique ancienne de la Bibl. N*[le] (1910). Dans la liste chronologique des œuvres de Rameau, l'*Anacréon* de 1757 doit être placé à sa date, car il est la seule œuvre dramatique nouvelle donnée par Rameau entre 1754 et 1760 (La seconde version de *Zoroastre* [1756], pourtant si importante, ne peut compter pour une œuvre nouvelle). Mais dans le classement par genres, il doit être considéré simplement comme une nouvelle entrée des *Surprises de l'Amour*. (Voir plus haut, p. 76-77.)

2. *Analyse sommaire :* Le vieil Anacréon a recueilli et élevé Chloé et Bathylle. Les deux jeunes gens s'aiment et croient qu'Anacréon l'ignore. Celui-ci jouit de leur trouble et se plaît à les alarmer. Dans ses jardins, il a préparé une fête où Chloé et Bathylle doivent chanter des vers d'amour. Il fait croire à Chloé, par de vagues allusions, que c'est pour célébrer le mariage de Chloé avec Anacréon. Désolation des deux amants. Mais, au moment de la fête, Anacréon les rassure enfin et les unit lui-même. La fête s'achève par un ballet d'Égipans et de Ménades, auquel répondent les danses de la jeunesse de Téos.

connues ; car on y trouve, surtout dans les deux premières, des pages tout à fait dignes des meilleures inspirations de Rameau.

Zéphyre, qui est certainement la plus remarquable, s'intitulait d'abord *les Nymphes de Diane*, comme nous l'apprend une correction du manuscrit autographe. L'amour de Zéphyre pour la nymphe Cloris est représenté par une intrigue légère, qui se développe en un dialogue coulant et gracieux [1]. La musique est, presque d'un bout à l'autre, d'une exquise qualité. Les jeux des nymphes de Diane, le dialogue mélodique de Zéphyre et de Cloris au milieu des fleurs naissantes, le doux combat des Nymphes et des Zéphyrs, la scène finale, qui respire la tendresse et la volupté, tant de charme dans l'inspiration sous une forme si parfaite, tout porte à croire que cette petite œuvre appartient à la meilleure époque de la production de Rameau. Elle paraît être de la même veine que *Pygmalion*. Il est vraiment inexplicable qu'elle n'ait jamais été représentée publiquement, ni au moins éditée du temps de Rameau. Ce qui est certain, c'est qu'on l'entendrait encore de nos jours avec plaisir.

L'intrigue de *Nélée et Myrthis* est un peu plus importante, et présente même par endroits un certain caractère dramatique [2]. La partition, sans avoir un intérêt musical aussi continu, forme un ensemble très agréable, d'où émergent quelques morceaux de réelle valeur. Il faut citer particulièrement le premier air de Myrthis (« Tel un léger et doux zéphyr »), son dernier air (« Dieu du bonheur ») qui décide du choix de Nélée, et la belle chaconne de la scène du triomphe, dont le *Mineur* est d'une mélodie si cordiale. L'acte de *Nélée et Myrthis* semble avoir été destiné à figurer dans un opéra-ballet intitulé *les Beaux jours de l'Amour*, dont on n'a retrouvé aucune mention dans les documents du temps [3]. Peut-être *Zéphyre* en faisait-il aussi partie. Il faut souhaiter qu'un heureux hasard nous apporte la solution de ce petit problème et nous

1. *Analyse sommaire* : Zéphyre aime Cloris, une des nymphes de Diane. Pendant les danses des nymphes, il se cache pour la surprendre. Il l'appelle, il fait naître des fleurs sous ses pas ; il se montre enfin à Cloris effarouchée et lui déclare son amour. Le chœur des Zéphyrs s'oppose doucement au groupe des nymphes dans des pantomimes charmantes où l'Amour lui-même apparaît un instant. Cloris, attendrie, ne redoute plus que la colère de Diane. Mais Diane paraît en compagnie du bel Endymion, qui a su la convertir à l'amour. Elle se montre pleine d'indulgence et consent au bonheur des deux amants. Réjouissances.

2. *Analyse sommaire :* Nélée, vainqueur aux jeux d'Argos, aime la poétesse Myrthis, qui doit le couronner dans la cérémonie du triomphe. Mais elle le rebute par sa feinte indifférence, et il essaie de renoncer à elle en faveur de Corinne. Myrthis, offensée, lutte en vain contre son amour, ravivé par la jalousie. Aux fêtes du triomphe, où le vainqueur doit choisir une épouse, Myrthis, en couronnant Nélée, lui laisse entrevoir ses véritables sentiments, et c'est elle qu'il choisit, aux applaudissements du peuple.

3. On distingue encore sur la partition autographe, à côté des mots *Nélée et Myrthis*, cet ancien titre : *Les Beaux jours de l'Amour. Myrthis, Entrée.* Cette partition, ainsi que celle de Zéphyre, se trouve dans la collection Malherbe (Bibl. du Conservatoire de Paris). Voir le *Commentaire* de l'édition Durand.

permette de situer exactement ces œuvres intéressantes dans la carrière dramatique de Rameau.

On n'est pas mieux renseigné sur l'acte d'*Io*, qui figure à la fin du *Recueil de ballets en un acte mis en musique par Rameau*, conservé à la Bibliothèque Nationale [1]. Mais cette œuvre n'offre pas, ni pour le sujet ni pour la musique, l'intérêt des deux précédentes. Les amours de Jupiter, déguisé en berger, et de la nymphe Io nous laissent assez froids.[2] La musique ne contient rien de très marquant, sauf peut-être l'air de Jupiter-Hylas (« Du doux plaisir je suis la loi »), d'une ovialité assez réussie, et l'*Entrée* des Grâces et des Plaisirs, la seule symphonie de la partition telle que nous la connaissons. L'œuvre paraît être en effet inachevée. Du moins, la copie de la Bibliothèque Nationale, la seule que l'on possède, se termine au milieu d'un récitatif de la Folie (scène 7), qui certainement aurait été suivi d'une continuation du divertissement [3]. Sommes-nous en présence de la dernière composition de Rameau ? Il se pourrait. Mais il n'est pas sûr que nous puissions jamais le savoir.

On a maintenant une vue d'ensemble suffisamment complète de la production dramatique de Rameau. Production considérable, surtout si l'on songe à l'âge tardif auquel il aborda le théâtre. Elle dénote une admirable activité, dont une grande part était encore consacrée aux recherches théoriques. Elle révèle aussi une inspiration si abondante et si variée que l'on s'étonne qu'il n'y ait pas cédé plus tôt. Il est vrai que cette inspiration se maintint presque intacte jusqu'au seuil de l'extrême vieillesse. On eût dit que Rameau, en venant si tard au théâtre, avait le sentiment secret de ses forces et le pressentiment de sa longévité. Il a donné à la musique dramatique une trentaine d'années de sa vie. C'est là une carrière que bien des musiciens pourraient lui envier.

Avant d'en venir à l'examen détaillé de cette œuvre, une question se pose, dont la solution peut influer sur la méthode à suivre dans cet examen. Pendant ces trente années d'activité créatrice, les conceptions esthétiques de Rameau

1. Deux volumes manuscrits in-folio (Vm² 309-316). Ce recueil provient de la famille Decroix, ce qui semble garantir l'authenticité et l'exactitude des copies.

2. *Analyse sommaire :* Jupiter, sous les traits du berger Hylas, a commencé à gagner le cœur de la nymphe Io. Mais il veut feindre l'indifférence pour la forcer à se déclarer elle-même. Apollon, sans le savoir, est son rival malheureux ; car, sous la forme du berger Philémon, il aime la nymphe, qui repousse son amour. Jupiter affecte de croire qu'Io soupire pour Philémon, et il la quitte pour aller le chercher. Philémon accourt, espérant être enfin aimé. Mais Io le détrompe et se déclare pour le faux Hylas. Après un orage qui prolonge encore l'incertitude, Jupiter révèle à la nymphe amoureuse sa véritable nature. Réjouissances, avec les Grâces, les Plaisirs, les Jeux et la Folie.

3. Les parties séparées, conservées également à la Bibl. N^le^ (Vm² 324), sont interrompues au même endroit.

ont-elles varié ? Peut-on distinguer différentes « manières » dans la suite des œuvres qu'il a écrites pour le théâtre ? Y a-t-il eu, en somme, une évolution du style dramatique de Rameau ?

Donnons tout de suite la réponse. Les œuvres de Rameau, au cours de ces trente années, ne présentent pas entre elles des différences assez sensibles pour qu'on puisse y discerner les étapes d'une véritable évolution. La conception générale demeure, à peu de chose près, ce qu'elle était au moment d'*Hippolyte et Aricie*. Quant au style lui-même, s'il porte la trace des influences successives qui se manifestent alors dans la musique française, il n'a jamais varié assez nettement pour faire apparaître des « manières » différentes.

Et cependant, de grandes transformations s'opèrent dans la musique française au cours même de la carrière dramatique de Rameau. Une nouvelle influence italienne se fait jour, très diverse de celle qui avait contribué à la formation première de son style. Cette influence n'est vraiment sensible pour le grand public qu'au moment de la querelle des Bouffons, et ses résultats apparaissent surtout avec la création de l'opéra-comique français. Mais elle s'exerce sur les musiciens avant 1750. Tandis que la première influence italienne, vers 1700, était caractérisée par la complexité et les recherches de l'écriture, et avait provoqué dans la musique française un enrichissement bienfaisant, cette nouvelle vague d'italianisme, autour de 1750, détermine une simplification et sans doute un appauvrissement du style.

On trouve dans l'œuvre de Rameau des traces évidentes de cette transformation du goût. Certaines pages instrumentales sont d'une écriture plus dépouillée et parfois presque rudimentaire [1]. Telles ariettes ont un chant arrondi et moëlleux, qui rappelle la mélodie facile de la seconde école napolitaine [2]. Nous savons d'autre part que Rameau a manifesté son admiration pour les nouveaux opéras-comiques français, inspirés par les intermèdes des Bouffons. « Il trouva celui des *Troqueurs* admirable ; et présageant jusqu'à quel point de perfection on pourrait porter ce genre dans la suite, il réfléchissait avec attendrissement au progrès que le goût pour cet opéra ferait faire à la bonne musique [3] ».

Mais, si Rameau n'était nullement fermé aux influences qui renouvelaient la musique française, il était trop âgé pour modifier complètement son style.

1. Voir déjà l'ouverture des *Fêtes d'Hébé* (1739) et les ouvertures postérieures à 1750. On constate également des manifestations de ce nouveau style dans les dernières pièces de clavecin.

2. Nous reviendrons sur ce point au chapitre IV, à propos de l'ariette. Dans *Daphnis et Eglé* (1753), l'*ariette vive* de Daphnis, « Oiseaux chantez », annonce déjà le style Louis XVI. (Scène 6, p. 59 de la partition manuscrite.)

3. Maret, *Eloge historique de M. Rameau*, p. 71, n. 48. — *Les Troqueurs*, opéra-comique de Vadé et Dauvergne, datent de 1753.

On connaît le propos, souvent cité, qu'il aurait tenu un jour à Arnaud [1] : « Si j'avais trente ans de moins, j'irais en Italie. Pergolèse deviendrait mon modèle... Mais quand on a plus de soixante ans, on sent qu'il faut rester ce que l'on est. » Ce propos, qui n'est peut-être pas absolument authentique, est du moins tout à fait vraisemblable. Après avoir débuté à cinquante ans dans la musique dramatique, Rameau ne pouvait plus transformer de fond en comble sa conception de l'opéra et son style musical. D'ailleurs, il n'est pas sûr du tout que nous eussions gagné au change. Son siège était fait et ses habitudes prises. Bien que son œuvre porte quelques marques des variations de la mode musicale, elle présente assez d'unité pour qu'on puisse étudier *l'opéra de Rameau* comme une forme d'art à peu près égale à elle-même, en insistant plutôt sur ses divers éléments que sur son développement historique.

1. V. Grétry, *Mémoires* (1797), I, 426-427. Cité par Chouquet, *Histoire de la musique dramatique en France*, p. 133.

CHAPITRE II

LE LIVRET

Les brèves analyses qui précèdent peuvent déjà donner une idée générale des livrets que Rameau a mis en musique. On a sans doute noté au passage la ressemblance des tragédies lyriques avec les œuvres analogues de Quinault. Mais on n'a pas manqué d'être frappé par la place importante que tiennent les opéras-ballets et les pièces en un acte, genres nouveaux qui appartiennent en propre au XVIII[e] siècle. Il convient maintenant d'envisager ces livrets en eux-mêmes, non pas individuellement, mais dans les traits essentiels qui leur sont plus ou moins communs. Sans faire ici de ces œuvres inégales une étude littéraire ou historique détaillée, nous nous bornerons à marquer ce qu'il en faut retenir pour la pleine compréhension de la musique dramatique de Rameau.

I. — LES SUJETS

Les sujets sont généralement empruntés à la mythologie, ou conçus dans un cadre légendaire, tout comme chez Quinault. Il en est ainsi de toutes les pièces à intrigue suivie, les cinq tragédies lyriques, les trois pastorales héroïques et même les deux comédies lyriques[1]. Le merveilleux y est de règle. C'est le plus souvent le merveilleux mythologique de la tradition gréco-latine (*Hippolyte et Aricie*, *Castor et Pollux*, *Dardanus*, *les Boréades*, *Naïs*, *Platée*). C'est quelquefois aussi, mais plus rarement, le merveilleux magique ou féerique, d'origine surtout orientale, qui met en scène les « génies » et les « fées » (*Zoroastre*, *Zaïs*, *Acante et Céphise*, *les Paladins*)[2]. Une troisième espèce de merveilleux, le merveilleux

1. A vrai dire, dans la comédie lyrique des *Paladins*, le merveilleux n'apparaît qu'au dernier acte, avec l'intervention de la fée Manto, qui amène le divertissement chinois. Quant à la comédie-ballet de la *Princesse de Navarre*, purement historique, le merveilleux y trouve encore sa place dans les divertissements.

2. Dans *Acante et Céphise*, Marmontel réunit « la mythologie et la féerie dans un même sujet » (*Avertissement*). Le merveilleux féerique du moyen âge, ou, comme on disait alors, des « Romans », déjà utilisé chez Lully, Campra et Destouches, n'est presque pas représenté dans l'œuvre de Rameau.

allégorique, est employée concurremment avec les deux premières, pour des personnages secondaires ou pour des groupes qui complètent le cadre du sujet : par exemple la Gloire, la Paix, l'Envie, la Discorde, etc..., ou les Jeux, les Plaisirs, les Songes... [1]

La dispute pour et contre le merveilleux se poursuit parmi les critiques depuis le début du XVIII[e] siècle, mais elle ne prend toute son ampleur qu'au moment de la querelle des Bouffons. La controverse entre Marmontel et Grimm, à propos de l'article de ce dernier, *Du poème lyrique*, paru d'abord dans l'*Encyclopédie*, développe complètement les deux thèses en présence [2].

Les partisans du merveilleux sont les vieux fidèles de l'opéra de Quinault [3], les poètes nourris de la tradition humaniste, les librettistes professionnels (et notamment Cahusac, le principal collaborateur de Rameau); enfin, des critiques comme Marmontel ou Chabanon, qui exposent d'une manière assez forte les arguments qu'on peut faire valoir en faveur de l'emploi de l'élément surnaturel dans le théâtre musical. Ces arguments peuvent se résumer ainsi : Le merveilleux est légitime s'il représente « l'opinion du temps et du pays où l'action s'est passée » [4]. Il n'est pas forcément contraire à l'intérêt dramatique, surtout si les êtres surnaturels ne sont pas des personnages principaux, mais seulement les causes des catastrophes qui accablent les héros du drame [5]. Il a une heureuse influence sur la variété de la décoration et de la mise en scène [6]. Il s'accorde beaucoup mieux que les scènes strictement vraisemblables avec l'invraisemblance de la parole chantée et de l'accompagnement symphonique : « Toutes les fois que la nature du sujet admet le merveilleux..., la musique alors est un prodige de plus, qui donne de la vraisemblance à tous les autres [7]. »

1. Le merveilleux chrétien, ou mieux biblique, interdit par Boileau et heureusement tenté par Pellegrin pour le *Jephté* de Montéclair, est absent de l'œuvre de Rameau. Mais il a failli y figurer avec le *Samson* de Voltaire, dont la partition, presque entièrement écrite, a été bien près d'être présentée au public. (Au second acte, Samson, pour montrer au roi des Philistins la puissance du vrai Dieu, fait jaillir des fontaines du rocher et fait tomber la foudre sur les champs.)

2. V. Marmontel, art. *Lyrique* du *Supplément de l'Encyclopédie* (1777).

3. Voir par exemple Voisenon, *Réponse du coin du Roi au coin de la Reine* (1753), p. 4 ; Jourdan, *Le Correcteur des Bouffons à l'écolier de Prague* (1753), p. 12.

4. Marmontel, *Eléments de littérature*, art. *Merveilleux* (IV, 700).

5. « Le dieu ne vous touchera point, mais les malheurs dont il sera la cause vous toucheront, et c'est assez... Ce serait sans doute une grande bévue que de vouloir faire d'un personnage merveilleux l'objet de l'intérêt théâtral : il n'en doit être que le mobile ; et ce mot tranche la difficulté. » (Marmontel, *Eléments de littérature*, art. *Opéra*, V, 790.) Marmontel fait ici une concession importante aux adversaires du merveilleux.

6. Marmontel, *Eléments de Littérature*, art. *Opéra* (V, 786-787). Cf. Saint-Lambert, *Lettre à M. le B... d'H..... sur l'Opéra* (1768) : « Je crois que pour se ménager des décorations et des fêtes, il faut toujours prendre des sujets ou dans la mythologie ou dans la féerie » (dans *Variétés littéraires*, III, 307).

7. Chabanon, *De la musique considérée en elle-même...* (1785), p. 269. Voir également les passages cités dans l'*Introduction* (p. 11).

L'opéra italien, où le merveilleux a été supprimé, y a perdu un puissant attrait de spectacle et il n'y a guère gagné en vérité dramatique : car la musique ne permet pas à l'opéra de rivaliser avec la tragédie, et, de plus, elle s'accommode difficilement des sujets historiques [1]. On peut ajouter, en faveur du merveilleux, que la mythologie antique ou orientale, employée avec discrétion, n'est pas plus ridicule à l'opéra que la mythologie wagnérienne, dont beaucoup de nos contemporains font encore leurs délices.

Les adversaires du merveilleux sont naturellement les « philosophes », qui l'attaquent au nom de la raison et de la vérité, comme indigne du siècle des lumières, de la science, de la philosophie. « Le monde enchanté, écrit Diderot, peut amuser des enfants..., il n'y a que le monde réel qui plaise à la raison. [2] » Le drame lyrique, qui prétend réunir tous les arts, ne peut être acceptable « si l'on ne s'y propose point l'imitation de la nature, et de la nature la plus forte... Et qu'a de commun avec la métamorphose ou le sortilège l'ordre universel des choses, qui doit toujours servir de base à la raison poétique ? Des hommes de génie ont ramené, de nos jours, la philosophie du monde intelligible dans le monde réel. Ne s'en trouvera-t-il point un qui rende le même service à la poésie lyrique, et qui la fasse descendre des régions enchantées sur la terre que nous habitons ? » [3]. Voilà l'idée centrale que les amis de Diderot, Grimm, d'Alembert, Rousseau, ne feront que reprendre et développer.

C'est Grimm qui revient le plus souvent sur la question, notamment dans son article *Du poème lyrique*. Il attaque sans répit ce « merveilleux visible, qui est l'âme de l'opéra français ». Le merveilleux peut être « noble et grand », s'il reste « dans l'imagination du poète et de ses lecteurs » ; mais « rendu ainsi visible aux yeux, ne deviendra-t-il pas puéril et mesquin ?... Supportera-t-on un Jupiter, un Mars, un Pluton sous la figure d'un acteur plein de défauts et de ridicules ? ». C'est là « une entreprise contraire au bon sens ». Le merveilleux paralyse également le poète et le musicien, dont le véritable rôle est de peindre des sentiments humains, comme « le désespoir d'Andromaque... ou les adieux d'Iphigénie » et non pas des imaginations puériles comme « un chœur d'Aqui-

1. Marmontel, *Ibid.*, art. *Opéra* (IV, 794). — Algarotti reconnaît que « les trilles d'une ariette ne vont pas si bien dans la bouche de Jules César ou de Caton que dans la bouche d'Apollon ou de Vénus ». (*Saggio sopra l'opera in musica* [1755], dans *Opere scelte*, I, 229-230). — Dans un écrit inédit de 1750, Rousseau, qui dira le contraire trois ans après, trouve les livrets italiens trop réalistes et trop tragiques, et leur préfère de beaucoup l'opéra merveilleux, décoratif et néanmoins parfois dramatique, selon la formule de Quinault. (Lettre à Grimm sur l'opéra italien, reproduite dans Jansen, *J.-J. Rousseau als Musiker*, p. 456-459.)

2. *Second entretien sur le Fils Naturel* (1757). Ed. Assézat, VII, 114. — Saint-Evremond avait déjà amorcé, sur ce point, la critique des philosophes (*Œuvres* [1711], III, 208-209).

3. Diderot, *Troisième entretien sur le Fils naturel* (1757), éd. Assézat, VII, 157.

lons » ou « une descente de Mars ». Il nuit à l'intérêt dramatique et rebute les spectateurs raisonnables : « Quelle part pourrais-je prendre à une action où rien ne se passe en conséquence de la nature et de la nécessité des choses [1] ? ».

Les « philosophes » prétendent avoir trouvé dans l'opéra italien ces sentiments humains et cette psychologie dramatique qu'ils recherchent vainement dans l'opéra français. Et ils sont naturellement soutenus par les Italiens qui ont pu prendre contact avec notre musique dramatique. Algarotti, sans se dissimuler les inconvénients des sujets historiques, affirme qu'une grande partie des opéras français ne satisfont « que les yeux et ressemblent plutôt à des mascarades qu'à des drames » [2]. Calzabigi, l'éditeur de Métastase et le futur collaborateur de Gluck, soutient à son tour que le merveilleux, peut-être acceptable au temps de Quinault, n'est plus admissible pour les hommes du XVIII[e] siècle, et que Quinault lui-même, s'il avait vécu cinquante ans plus tard, l'aurait sûrement exclu, alors que ses successeurs l'ont sottement conservé. Il appelle de ses vœux le poète français novateur qui réformera l'opéra traditionnel « en y introduisant la pure vraisemblance dramatique et en bannissant toutes les puériles illusions » [3].

C'est cette seconde thèse, en accord profond avec l'esprit général du siècle, qui finit par triompher, d'abord dans l'opéra-comique français, puis, du moins en partie, dans la tragédie lyrique de Gluck. La conception dramatique que Rameau a acceptée et illustrée par sa musique, allait à l'encontre d'une tendance puissante, qui avait pour elle l'avenir. Il est regrettable que ni ses librettistes ni lui-même ne s'en soient pas rendu compte. Vraiment, le merveilleux tient dans son œuvre une place exagérée. C'est bien là le point faible. C'est ce qui pendant si longtemps a détourné de Rameau, comme de Lully, l'attention du public moderne ; et c'est ce qui nous rebute encore aujourd'hui au point de nous faire méconnaître parfois des beautés de premier ordre. Nous admettons, avec Marmontel et avec Wagner, la nécessité de dépayser le spectateur du théâtre lyrique en transportant l'action dans des époques ou des régions loin-

1. Grimm, *Du poème lyrique* (1765), dans *Correspondance litt.*, XVI, 378-379, 382, 381. De même, dans *Le petit prophète de Bœmischbroda* (1753), il fait parler ainsi Jéhovah, s'adressant au peuple français : « Et je chasserai de ton théâtre et les démons et les ombres, et les fées et les génies, et tous les monstres dont tes poètes l'ont infecté..., car je t'apprendrai à faire parler les Mérope, les Andromaque et les Didon. » — Cf. D'Alembert, *De la liberté de la musique*, § 13 ; Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, II, lettre 23.

2. *Saggio sopra l'opera in musica* (1755), dans *Opere scelte*, I, 229 : « ... buona parte delle opere francesi, per non parlare delle prime nostre, danno quasi soltanto pascolo agli occhi, ed hanno piuttosto sembianza di mascherate che di dramma. »

3. Calzabigi, *Dissertazione...*, en tête de son édition de Métastase (1755), t. I, p. CXCV-CCI. « Ma questo abuso... si manterrà... sul teatro lirico fino a tanto che alcuno di quegli elevati ingegni, che di frequente in Francia si veggono comparire, non intraprendra di scacciarnelo, e non faccia forza all'opinione del volgo coll'introdurvi il puro verisimile del drammatico, esiliandone tutte le puerili illusioni » (p. CXCVIII-CXCIX).

taines. Nous sommes moins exclusifs que les « philosophes » sur l'emploi de la légende et même du surnaturel, qui d'ailleurs ne sera pas absolument banni par Gluck. Mais nous supportons difficilement que le merveilleux et l'allégorie interviennent d'une manière continue et systématique, qu'ils tiennent dans le drame une place plus importante que le jeu naturel des passions et des caractères [1]. Cet abus risque de produire une impression de froideur, que Rameau réussit le plus souvent à éviter grâce aux prestiges de sa musique, mais qui n'en est pas moins sensible en plusieurs endroits de ses œuvres.

On aurait pu croire que du moins dans l'opéra-ballet et dans les « actes de ballet » Rameau serait à peu près libéré de la tyrannie du merveilleux. En effet, depuis sa création, l'opéra-ballet, continuant la tradition du ballet à entrées, avait pris souvent ses sujets dans la réalité familière (*l'Europe galante*, *les Fêtes vénitiennes*, *les Fêtes de Thalie*) ou dans l'histoire (*les Fêtes grecques et romaines*, *les Grâces*). S'il ne s'était pas interdit les sujets légendaires, il n'y avait introduit que fort discrètement les péripéties surnaturelles (*les Eléments*, *les Amours des Dieux*). C'était, à côté de l'opéra, « un autre genre moins grand et moins noble, mais plus approchant du naturel » [2]. Les opéras-ballets de Rameau se conforment en partie à cette tradition : *les Indes galantes*, sujets contemporains corsés par l'exotisme, fournissent au musicien de véritables scènes de comédie ou de drame, qui ne sont pas très éloignées de notre conception actuelle du théâtre musical. *Les Fêtes d'Hébé*, du moins dans les deux premières entrées, et *le Temple de la Gloire*, surtout dans la seconde moitié, utilisent l'histoire ancienne. Quelques « actes de ballet » isolés sont également dépourvus de merveilleux : c'est encore l'histoire ancienne qui forme le cadre de *Nélée et Myrthis*, des *Sybarites*, et de l'*Anacréon* de Cahusac, tandis que la *Guirlande* et *Lysis et Délie* sont de simples bergeries.

Par malheur, Cahusac avait des idées sur l'opéra-ballet. Il déplore précisément que le nouveau genre ait renoncé au merveilleux, et il veut y mettre bon ordre. « Quinault avait senti que le merveilleux était le fond dominant de l'opéra. Pourquoi ne serait-il pas aussi le fond du ballet ? La Motte ne l'a point exclu : mais il ne s'en est point servi [3] ». Cahusac ne s'en est que trop servi, et il prétend avoir réalisé une innovation méritoire. « De nos jours, ajoute-t-il en faisant allusion à ses propres œuvres, on a hasardé le merveilleux dans le ballet. »

1. Dans la tragédie grecque, par exemple dans l'*Œdipe* de Sophocle ou l'*Hippolyte* d'Euripide, les dieux mènent le drame, et les hommes ne sont que leurs jouets ou leurs victimes. Cette grandeur tragique est interdite à l'opéra ; les dieux, auxquels on ne croit plus, n'y sont introduits que d'après un humanisme conventionnel, soit dans une intention de solennité assez froide, soit pour la commodité de l'action ou les nécessités du spectacle, soit même comme des personnages ordinaires.

2. De Brosses, *Lettres familières écrites d'Italie* (1740), éd. Colomb, II, 321.

3. Cahusac, article *Ballet* dans l'*Encyclopédie* (1751).

Ce genre, ainsi réformé, fournit « au théâtre lyrique des occasions de faire briller la grande machine, qui en est une des premières beautés ». Et nous voilà retombés dans la fantasmagorie.

Des deux opéras-ballets que Cahusac écrivit pour Rameau, le premier, *les Fêtes de Polymnie*, marque bien son dessein par la nature et par le titre même des entrées, où l'histoire n'est employée qu'une seule fois. Après le prologue allégorique, les trois entrées sont consacrées respectivement à *la Fable* à *l'Histoire* et à *la Féerie*. Le second, *les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour ou les Dieux d'Egypte*, est tout entier dans un cadre fabuleux : il met en scène, outre les allégories du prologue, trois divinités égyptiennes, une pour chaque entrée, *Osiris*, *Canope*, dieu des eaux, et *Aruéris*, dieu des arts. Bernard, dans les *Surprises de l'Amour*, suit les traces de Cahusac, en nous montrant tour à tour Astrée, déesse de la justice, Linus, fils d'Apollon, Adonis enlevé à Diane par Vénus, et l'Amour lui-même, disputant à Bacchus le cœur d'Anacréon.

Il n'est pas jusqu'aux « actes de ballet » qui ne fassent largement appel au merveilleux : cinq sur dix s'inspirent des souvenirs de la Fable (*Pygmalion*, *Io*, *Zéphyre*, *Daphnis et Eglé*, *la Naissance d'Osiris*). Le goût de la mythologie n'est pas encore près de disparaître de l'art français à l'époque qui nous occupe. Que l'on songe à la vogue persistante du portrait mythologique, où les contemporaines de Rameau sont représentées, dans une atmosphère d'opéra, avec les attributs d'Hébé, de Flore ou de Diane [1].

On peut regretter assurément que l'élément surnaturel tienne une si grande place dans les livrets que Rameau a mis en musique. Toutefois, il faut reconnaître que le musicien lui doit quelques belles inspirations, soit dans le fantastique [2], soit dans le grandiose [3], soit même dans le tragique [4]. D'ailleurs, le merveilleux, employé avec discrétion, peut laisser une part assez large au développement de la donnée dramatique, à l'expression des sentiments humains et des situations intéressantes. La passion de Phèdre, les angoisses de Thésée, l'amour d'Iphise, la douleur de Télaïre, ne sont pas moins émouvants dans un cadre fabuleux. Mais, pour soutenir l'intérêt malgré ce cadre forcément conventionnel, pour faire naître les occasions de peintures musicales vraiment atta-

1. V. La Font de Saint-Yenne, *Réflexions sur l'état présent de la peinture en France* (1746), p. 24.

2. Par exemple les Ombres heureuses de *Castor* (IV, 2), la scène des Songes dans la première version de *Dardanus* (IV, 1), l'Évocation des puissances infernales dans *Zoroastre* (IV, 5-7), la statue animée de *Pygmalion*.

3. Voir l'apothéose astronomique de *Castor* (V, 7), le prologue de *Zaïs* (« Débrouillement du chaos »), la « descente de Jupiter » dans le prologue d'*Hippolyte*.

4. Par exemple, dans *Hippolyte*, le trio des Parques (II, 5) et la prière de Thésée à Neptune (III, 9) ; dans *Dardanus*, la scène célèbre entre Iphise et Dardanus, qui a pris les traits d'Isménor (II, 5).

chantes, le poète doit pouvoir atténuer les invraisemblances du sujet par l'habileté de la mise en œuvre. On ne saurait se dissimuler que les librettistes de Rameau n'y ont pas souvent réussi.

II. — LA MISE EN ŒUVRE

Par mise en œuvre, on doit entendre surtout la coupe du sujet, la conduite de l'action et le style du poème.

La coupe du sujet, c'est-à-dire sa distribution en un certain nombre d'actes, est naturellement de grande importance pour l'équilibre du livret. « Le premier mérite et le plus indispensable d'un poème, c'est la coupure et la distribution [1] .» Si l'on multiplie les actes inutilement, l'intérêt dramatique languit et le génie du musicien ne suffit pas toujours à le ranimer. Si l'on resserre le sujet dans des bornes trop étroites, les péripéties, qui s'accumulent et se précipitent, ne laissent pas à la musique le temps de s'épanouir sur les points essentiels.

Toutes les tragédies lyriques de Rameau, et les tragédies lyriques seules, sont en cinq actes, selon l'usage classique et selon l'exemple des opéras de Quinault. Les sujets fournissent généralement assez de matière pour justifier cette étendue. Si la matière n'est pas assez riche, on y pourvoit par quelques épisodes supplémentaires, qui peuvent être de bonnes occasions de musique, mais qui risquent de nuire à l'intérêt de l'action. Le *Zoroastre* de Cahusac est caractéristique à cet égard, tant par le deuxième acte épisodique de la première version que par les revirements répétés de la seconde [2]. Parmi les trois pastorales héroïques, dont la trame est plus légère, une seule (*Zaïs*) est en quatre actes et aurait pu être réduite à trois. Les deux autres (*Naïs* et *Acante et Céphise*), ainsi que les comédies, sont en trois actes, conformément à la tradition inaugurée par les deux pastorales de Lully [3].

Cette coupe en trois actes paraît avoir été particulièrement goûtée du public [4]. C'est celle qu'on avait fini par adopter généralement pour l'opéra-ballet, sans doute pour ne pas fatiguer l'attention par trop de sujets différents et souvent assez denses. D'ailleurs, au point de vue de la conduite de l'action, l'opéra-

1. Jourdan, *Seconde lettre du correcteur des Bouffons à l'écolier de Prague* (1753), p. 8.

2. Quinault, d'ailleurs, n'était pas sans reproche sur ce point, comme le montre le quatrième acte d'*Armide*.

3. La pastorale des *Fêtes de l'Amour et de Bacchus* (1677) et la pastorale héroïque d'*Acis et Galathée* (1686).

4. C'est celle que les Italiens employaient pour leurs opéras sérieux, et Marmontel souhaite que cet exemple soit suivi en France pour la tragédie lyrique. « Il a été longtemps d'usage de diviser l'opéra en cinq actes. Les Italiens l'ont réduit à trois : c'est un exemple bon à suivre ». (Art. *Opéra* du *Supplément de l'Encyclopédie* [1777].) — Gluck, dans ses trois premiers opéras français, conservera l'usage italien.

ballet ne saurait former un genre distinct, et mériterait plutôt d'être assimilé aux œuvres en un acte, puisqu'il n'est que la réunion plus ou moins arbitraire d'un certain nombre d'actes indépendants. Ce nombre peut varier, selon les besoins de la représentation et parfois même selon l'idée générale (les trois Grâces, les quatre saisons, les quatre éléments, les cinq sens). Mais le plus souvent il est fixé à trois, et les opéras-ballets de Rameau se conforment à cet usage. En somme, sauf une ou deux exceptions négligeables, les livrets en plusieurs actes mis en musique par Rameau se présentent extérieurement de la manière suivante : cinq actes pour les tragédies, et trois actes pour les sujets moins importants.

Les pièces en plusieurs actes, y compris les opéras-ballets, sont généralement précédées d'un *prologue*, selon la pratique suivie depuis Cambert. Le prologue peut être considéré comme un genre à part. Il ne fait pas partie de la pièce elle-même ; car il n'a le plus souvent qu'un rapport extrêmement vague avec le sujet. Et on ne saurait l'assimiler aux œuvres en un acte, puisqu'il ne comporte pas de véritable action dramatique.

Le prologue, selon le mot de Marmontel, est le « vestibule éclatant » de l'opéra français [1]. Dans l'œuvre de Lully, suivant une coutume qui est commune à l'opéra italien, au ballet de cour et aux premières tentatives françaises de musique dramatique, il est consacré à célébrer, sous une forme plus ou moins allégorique, les louanges du souverain ou tel évènement heureux et glorieux de son règne [2]. Au début du XVIII[e] siècle et sous la Régence, les sujets de louange se faisant plus rares, le prologue se limite généralement à une affabulation légère servant d'introduction au sujet. Mais, avec le début du nouveau règne, il revient volontiers à l'éloge du roi et à la chronique des événements marquants. Par exemple, le mariage de Louis XV fait l'objet du prologue des *Stratagèmes de l'Amour*, opéra-ballet de Roy et Destouches (1726).

D'ailleurs, l'opéra-ballet donne un regain de vie et une fonction définie au prologue, qui sert à en indiquer l'idée générale. « Depuis qu'on a inventé l'opéra-ballet, c'est-à-dire un spectacle composé d'actes détachés quant à l'action, mais résumés sous une idée collective, comme *les Sens*, les *Eléments*, le prologue leur a servi de frontispice commun : c'est ainsi que le débrouillement du chaos fait le prologue du ballet des *Eléments* [3] ». Le prologue est dans ce cas

1. *Eléments de littérature*, art. *Prologue :* « L'opéra français s'en est fait comme un vestibule éclatant ; et Quinault, dans cette partie, est un modèle inimitable » (V, 90).

2. V. Gros, *Philippe Quinault*, p. 523-540.

3. Marmontel, *Eléments de littérature*, art. *Prologue* (V, 86). Du reste, dans le prologue des *Eléments*, le librettiste Roy, « à l'exemple de Virgile,... a cru pouvoir annoncer dès le commencement du monde, les destinées d'un Prince qui doit en faire le bonheur ». (*Avertissement*). Le jeune roi Louis XV dansa dans cet opéra-ballet, au palais des Tuileries, en 1721.

le principal moyen d'unification qui relie entre eux, par une idée commune exprimée au début, les actes isolés et souvent disparates de l'opéra-ballet.

Dans l'œuvre de Rameau, on trouve des prologues de toutes les sortes. Prologues de circonstance à la louange du roi (*les Fêtes de Polymnie*, *le Temple de la Gloire*) ou pour célébrer un événement officiel (*les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour*, *Naïs*, *les Surprises de l'Amour*). Prologues de simple introduction, plus ou moins liés au sujet (*Hippolyte et Aricie*[1], *Castor et Pollux*, *Dardanus*, *Zaïs*, *Platée*[2]). Prologues qu'on pourrait appeler d'unification, bâtis sur l'idée commune qui doit relier tant bien que mal les actes de l'opéra-ballet (*les Indes Galantes*, *les Fêtes d'Hébé*, *les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour*). Cette dernière œuvre montre bien tout le parti qu'un librettiste ingénieux pouvait tirer du prologue. Elle était d'abord intitulée *les Dieux d'Egypte*, titre qui a été conservé ensuite comme sous-titre. Le prologue aurait dû vraisemblablement se rattacher à l'idée d' « Égypte ». Mais voici que l'œuvre doit être exécutée pour le mariage du dauphin. Il faut donc un prologue qui soit de circonstance, et qui permette en même temps, avec un titre approprié, l'unification des trois actes égyptiens. Cahusac, laissant de côté l'idée d'Égypte, remarque que ces trois actes sont tous terminés par un mariage, ou, pour parler le langage de l'opéra, que l'Amour y est toujours accompagné de l'Hymen[3]. Voilà bien l'idée qui sera à la fois de circonstance et d'unification. Le prologue représentera la réconciliation de l'Amour et de l'Hymen en faveur de « deux augustes époux ». Et l'opéra-ballet sera désormais intitulé *les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour*.

Mais, si tous les genres de prologue habituels sont représentés dans l'œuvre de Rameau, on y trouve aussi une innovation capitale en cette matière : la suppression pure et simple du prologue. Ce préambule, qui était de règle dans l'opéra français depuis les premiers essais de Cambert, est absent pour la première fois dans *Zoroastre* (1749)[4]. Comme on l'a vu, c'est l'ouverture qui le rem-

1. Dans *Hippolyte et Aricie*, un personnage du prologue, Diane, reparaîtra au cours du drame (cas assez rare, mais que l'on rencontre déjà dans l'*Amadis* de Lully). Pellegrin attachait une grande importance à ce prologue, qui devait le disculper « d'avoir manqué aux bienséances » et expliquer pourquoi la chaste Diane pouvait se montrer par la suite favorable aux amoureux. (V. l'*Avertissement*).

2. Le prologue de *Platée*, qui représente la naissance de la comédie, était particulièrement apprécié, comme « le plus agréable et le plus gai que nous ayons ». (*Mercure*, mars 1754.) On continua à le jouer, soit seul, soit avec des « fragments » d'autres œuvres, jusqu'en 1773.

3. Voir l'*Avertissement*.

4. Depuis Cambert jusqu'à Rameau, on ne trouve, dans le *Recueil général des opéras*, qu'une seule pièce sans prologue, *Endymion*, pastorale héroïque de Fontenelle et Colin de Blamont (1731). Et encore la cause de cette suppression est-elle tout accidentelle, comme nous l'apprend l'*Avertissement* : « La saison dans laquelle on a représenté cette pastorale a déterminé les auteurs à n'y point faire de prologue. » (XV, 1.)

place, en évoquant le sujet du drame. « C'est le premier opéra représenté sans prologue, écrit Cahusac en tête du livret de la version de 1756. On se récria en 1749 contre cette nouveauté. L'expérience l'a justifiée. Le temps est si précieux au théâtre lyrique..., qu'on ne peut y ménager les moments avec trop d'économie, ni en retrancher les superfluités avec trop de sévérité. » Désormais, le prologue ne reparaît plus dans le théâtre de Rameau, où trois œuvres du moins, en laissant de côté les pièces en un acte, auraient pu encore en comporter un (*Acanthe et Céphise*, *les Paladins*, *les Boréades*). Bien plus, après cette date, les reprises de ses opéras antérieurs sont généralement faites sans prologue[1]. Peu à peu, l'influence italienne aidant, l'usage finira par s'en perdre complètement sur notre théâtre de musique[2]. Dès 1767, « les prologues ne sont plus guère en usage »[3], et l'on sait qu'ils ont complètement disparu dans les tragédies lyriques de Gluck.

La conduite de l'action, c'est-à-dire la répartition de la donnée dramatique entre les différents actes, est une tâche particulièrement difficile pour le librettiste. L'action d'un opéra doit être à la fois rapide et variée, facile à suivre, mais assez nourrie d'événements pour fournir de belles occasions de musique et de spectacle. Les librettistes de Rameau n'ont pas souvent réalisé cet idéal. Il y a, à vrai dire, quelques exceptions, qui se rapportent heureusement à des œuvres maîtresses : le livret de *Castor* et, à un moindre degré, celui d'*Hippolyte* ne souffrent pas trop de la comparaison avec ceux de Quinault. *Dardanus* et même *Zoroastre*, surtout dans leur seconde version, ne sont pas dépourvus d'épisodes émouvants. Mais, dans l'ensemble, les poètes qui ont travaillé pour Rameau montrent une maladresse trop fréquente dans l'enchaînement des péripéties et dans l'utilisation des moyens dramatiques. On a sans doute remarqué que la plupart des grandes œuvres de Rameau ont été profondément remaniées pour les reprises, et, parfois même, peu après les premières représentations. C'est là un fait significatif, qui prouve que les auteurs, éclairés par les critiques, ont senti la nécessité de perfectionner le développement de l'intrigue. Il faut noter en effet que les remaniements de *Castor*, de *Dardanus* et de *Zoroastre* ont été effectués avec l'intention évidente de rendre plus attachante la conduite de l'action. Pour l'art d'exposer le sujet, de nouer l'intrigue, d'en soutenir l'intérêt et d'amener

1. Par exemple la reprise de *Castor* en 1754, celle d'*Hippolyte* en 1757, celle de *Dardanus* en 1760, celle des *Surprises de l'Amour* en 1757.

2. Après 1750, plusieurs critiques réclament la suppression générale du prologue. Voir Rousseau, *Dictionnaire de musique* (art. *Prologue*) ; et *Sentiment d'un harmoniphile* (1756), p. 134, note.

3. Nougaret, *De l'art du théâtre* (1769, mais écrit en 1766-67), II, 229.

le dénouement [1], les librettistes de Rameau sont loin de posséder l'incontestable habileté de Quinault, ou la maîtrise de Métastase, d'ailleurs mieux servi par un genre plus proche de la tragédie.

Toutefois, dans la conduite de l'action, il est un point, très spécial à l'opéra français, mais très essentiel à cette époque, sur lequel les collaborateurs de Rameau ont montré une réelle ingéniosité : c'est le « divertissement », cet ensemble de danses et de chants légers ou brillants, qui est de règle dans chacun des actes de l'opéra [2]. Le divertissement est un moment de pause et de détente dans l'action ; aussi lui a-t-on souvent reproché d'interrompre le drame et de détourner l'attention des spectateurs [3]. Mais l'art du librettiste consiste précisément à le lier à l'action de la manière la plus vraisemblable. Il faut, comme dit Chabanon, « que les fêtes soient le repos de l'action, et n'en soient pas l'entier oubli » [4]. Alors le divertissement n'a rien que de légitime ; c'est une beauté de plus pour le spectacle de musique. Et, pour la continuité de l'impression dramatique, il présente beaucoup moins d'inconvénients que les intermèdes comiques des Italiens, ou même que leurs airs étendus à la fin de chaque scène.

Cette liaison du divertissement avec le drame peut être plus ou moins étroite. Le plus souvent, il suffit qu'il soit « amené » d'une manière naturelle : le librettiste doit trouver, à chacun des actes, l'endroit opportun pour que le divertissement apparaisse comme une suite vraisemblable de l'action et qu'il ne l'interrrompe pas dans un moment décisif, si ce n'est en vue d'un effet dramatique bien défini. Les collaborateurs de Rameau n'ont guère manqué à cette règle : les divertissements de *Castor* et de *Dardanus*, par exemple, sont particulièrement bien motivés. Quelquefois même, le lien avec l'action est encore plus étroit : le divertissement n'est pas seulement vraisemblable, il est nécessaire; il est une partie essentielle de l'action, si bien qu'on ne pourrait le supprimer sans appauvrir ou défigurer le drame lui-même. C'est là que triomphe l'ingéniosité du librettiste. Les contemporains citent souvent, comme un

1. Comme dans l'opéra italien, le dénouement est généralement heureux. D'ailleurs, les librettistes français n'ont pas de peine à le rendre tel, grâce au secours du merveilleux. (Voir par exemple le dénouement d'*Hippolyte*.)

2. On disait aussi quelquefois « la fête », surtout pour les tragédies lyriques. « La différence qu'on assigne à l'Opéra entre les mots de *Fête* et de *Divertissement* est que le premier s'applique plus particulièrement aux tragédies et le second aux ballets » (Rousseau, *Dictionnaire de musique*, art. *Fête*). Cf. Nougaret, *De l'art du théâtre*, II, 231. Mais le terme commode et significatif de *divertissement* peut convenir à tous les cas, et c'est le seul que nous emploierons.

3. « ... *divertissement* importun, dont l'auteur a soin de couper l'action dans quelque moment intéressant, et que les acteurs assis et les spectateurs debout ont la patience de voir et d'entendre. » (Rousseau, *Dictionnaire de musique*.) Cf. Grimm, *Du poème lyrique* dans *Correspondance litt.*, XVI, 395-396.

4. *De la musique considérée en elle-même...* (1785), p. 284-285.

366168

exemple de réussite parfaite dans ce genre, l'entrée des bergers dans le *Roland* de Quinault et Lully [1]. Le théâtre de Rameau présente quelques cas plus ou moins analogues : par exemple, les apprêts du sacrifice dans l'acte de *Canope*, des *Fêtes de l'Hymen et de l'Amour*. C'est ce que Cahusac appelle la « danse en action », c'est-à-dire à la fois faisant partie de l'action, et représentant une action particulière à l'aide de la pantomime [2].

Le manque d'intérêt dramatique est particulièrement sensible dans les pièces en un acte, soit isolées, soit réunies en opéra-ballet. Mais ici la faute est plus excusable, car on ne saurait exiger une intrigue fortement conduite dans des œuvres si brèves, dont une grande part est encore absorbée par le divertissement. Le plus souvent, le public et les critiques, sinon les librettistes eux-mêmes, en prennent leur parti. A l'acte de ballet « on demande un petit nœud. Je dis petit, parce que vous sentez bien qu'il n'y a pas moyen de le faire bien considérable. Aussi le public, qui l'a deviné, en dispense-t-il le poète : il le met au large, lui permet de supposer des événements antérieurs à l'action, moyennant quoi le poète forme et noue son intrigue. Deux ou trois scènes et des scènes courtes en font l'affaire » [3]. « Il est rare et très rare de pouvoir dans un seul acte renfermer une action intéressante qui ait une exposition, un nœud et un dénouement ; l'auteur des paroles d'un ballet ne doit point se regarder comme celui sur qui le public a les yeux attachés ; à peine l'aperçoit-on. Il n'est aujourd'hui que la cause occasionnelle qui a produit de la musique et des danses [4]. »

Les librettistes de Rameau ne se sont pas toujours résignés à ce rôle subalterne dans la composition des pièces en un acte. Ils n'ont pas voulu admettre que toute action vraiment dramatique dût être nécessairement exclue de l'acte du ballet. Et on ne saurait le leur reprocher, quand on songe au parti que Rameau a su tirer de l'acte des *Incas* dans les *Indes Galantes* ou de l'acte de *Tyrtée* dans les *Fêtes d'Hébé*. La difficulté était de présenter une action assez forte pour intéresser, mais assez simple ou assez proche de son dénouement pour tenir à l'aise dans les bornes étroites d'un seul acte. Les collaborateurs de Rameau y sont rarement parvenus. Tantôt ils ont réduit à une action trop simplifiée un sujet dramatique, comme dans l'acte de *Sapho* (des *Fêtes*

1. Cette entrée trouve même grâce devant Grimm, qui y voit un des rares emplois « historiques » de la danse : « Roland arrive au rendez-vous que la perfide Angélique lui a donné ; après l'avoir vainement attendue depuis quelque temps, il voit venir une troupe de jeunes gens qui, en chantant et en dansant, célèbrent le bonheur de Médor et d'Angélique qu'ils viennent de conduire au port. C'est par ces expressions de joie d'une jeunesse innocente et vive, que Roland apprend son malheur et la trahison de sa maîtresse. » (*Du poème lyrique*, dans *Correspondance litt.*, XVI, 396.) C'est là, dit Marmontel, « un chef-d'œuvre unique en ce genre ». (*Eléments de littérature*, art. *Pantomime*, fin.)

2. Voir plus loin le chapitre VII, sur *Les symphonies de danse* (première partie).

3. Rémond de Saint-Mard, *Réflexions sur l'Opéra* (1741), p. 82-84.

4. *Mercure*, oct. 1745, p. 137-152, à propos des *Fêtes de Polymnie*.

d'Hébé). Tantôt ils n'ont pas reculé devant une intrigue compliquée et ils ont dû accumuler trop d'événements dans le court espace d'un acte, au détriment de la vraisemblance et de l'intérêt (par exemple *l'Histoire*, dans les *Fêtes de Polymnie* [1]). Toutefois *les Incas*, l'acte isolé de *Pygmalion*, *la Guirlande*, l'*Anacréon* de 1754, pourraient être cités comme des réussites relatives à cet égard. Cette conception dramatique de l'acte de ballet est assez fréquente dans l'œuvre de Rameau. Mais on y rencontre également, et à peu près aussi souvent, la conception habituelle, c'est-à-dire une intrigue légère, dont le divertissement est la principale raison d'être.

Les maladresses dans le développement de la donnée dramatique en plusieurs actes ou en un seul influent certainement sur l'impression d'ensemble produite à la représentation, bien qu'elles soient plus apparentes à la lecture. Mais, pour le musicien, elles sont moins nuisibles qu'on pourrait le croire. Ce qui importe surtout au musicien, ce sont des occasions de musique naissant naturellement de l'action. Sur ce point, Rameau a été généralement fort bien servi par ses librettistes, non seulement pour les divertissements, mais même pour la musique proprement dramatique.

Si l'intrigue est souvent mal agencée et sans intérêt psychologique, elle présente du moins des situations qui donnent matière à des effusions lyriques et à des peintures musicales. Le troisième acte d'*Hippolyte*, le quatrième de *Zoroastre*, les scènes funèbres de *Castor*, la fin de l'acte des *Incas* dans les *Indes Galantes*, fournissent des exemples de situations particulièrement propices à la musique. Les grands monologues expressifs dont le théâtre de Rameau est parsemé, ceux de Thésée, de Phèdre, de Télaïre, de Dardanus, sont d'admirables prétextes pour l'effusion musicale. La chasse d'*Hippolyte*, les ombres heureuses de *Castor*, le lever de l'aurore dans *Zoroastre*, le volcan des *Indes Galantes*, l'inondation du Nil dans *les Fêtes de l'Hymen*, tracent au musicien des esquisses de tableaux où il peut déployer toutes les couleurs de sa palette. Voilà donc diverses occasions excellentes de musique dramatique qui sont à peu près indépendantes de l'agencement et de la progression de l'intrigue. Sans doute, il serait infiniment préférable que l'intrigue fût toujours attachante et bien conduite. Mais, en somme, l'opéra de Rameau a moins souffert de ce défaut que des insuffisances du style.

Le style du livret a une importance particulière dans l'opéra français, où le récitatif tient une place de premier plan, et où les airs eux-mêmes diffèrent moins du récitatif que dans l'opéra italien. Malheureusement, les opéras de

1. « L'amour de Stratonice, la langueur d'Antiochus, la tendresse de Séleucus pour son fils, qui sont les fondements de l'intérêt, ne peuvent être assez préparés dans des bornes aussi étroites que celles d'un seul acte. » (*Mercure*, oct. 1745, *ibid.*)

Rameau sont, dans l'ensemble, très inférieurs sur ce point à ceux de Lully. Que de fois, en lisant ces livrets, on se prend à regretter le dialogue vif, élégant et aisé de Quinault ! Comme on juge alors plus équitablement « son style arrondi, cadencé, mélodieux, tel enfin qu'il semble que le poète ait écrit lui-même en chantant » ![1] Assurément, on trouve çà et là chez les meilleurs librettistes de Rameau, chez un Bernard ou un La Bruère, même chez un Pellegrin ou un Cahusac, quelques tournures heureuses, quelque vers bien venu, quelque couplet bien tourné, plus rarement une scène réussie. Mais l'ensemble donne une impression pénible de platitude, de fadeur et de gaucherie. En vain on se dit que les livrets d'opéra ne sont pas faits pour être lus et qu'il ne faut jamais les séparer de la musique. On remarque trop souvent, dans les poèmes sur lesquels Rameau a travaillé, des défauts dont la musique doit fatalement se ressentir.

Ce qui fait la difficulté particulière d'un livret d'opéra, c'est que les qualités littéraires peuvent y être nuisibles, et qu'elles y sont indispensables. Les vers trop beaux, trop sonores par eux-mêmes ou trop remplis d'images, les expressions recherchées et trop ingénieuses, les phrases développées ou chargées d'idées ne conviennent pas à la musique. Ces défauts, qui sont en réalité des qualités littéraires, ne se rencontrent guère chez les librettistes de Rameau, sauf peut-être chez Voltaire, comme on pouvait s'y attendre[2]. D'autre part, en voulant obtenir la brièveté et la simplicité nécessaires, on risque de tomber dans l'incohérence ou dans la platitude, et la musique ne s'en accommode pas davantage. C'est là le vice le plus habituel de ces livrets, l'expression terne, prosaïque, conventionnelle, les phrases tronquées, qui tournent court, qui se juxtaposent sèchement, d'une manière gênée ou heurtée. Les exemples ne sont que trop fréquents, et l'on peut se dispenser de les citer. A quoi bon faire un musée des horreurs ? Sans doute, tout cela est atténué et en partie dissimulé par la musique. Mais il est certain que la musique en a souffert.

« Les musiciens admettent de trois genres de paroles mises en musique : le récitatif, l'air, le canevas ou la parodie[3]. » C'est évidemment dans le récitatif que les insuffisances du livret sont le plus apparentes et le plus nuisibles au musicien. Par là s'explique une bonne partie des reproches que l'on a adressés au récitatif de Rameau. On trouve très rarement dans son œuvre ce dialogue naturel et rapide par lequel Quinault a tant contribué au succès du récitatif lulliste, ces notations simples et condensées, à la fois touchantes et significatives, qui servent également le sentiment dramatique et la marche de l'action. Trop souvent, au contraire, apparaissent dans la lumière crue du récitatif des

1. Marmontel, *Eléments de littérature*, art. *Opéra* (*Œuvres*, IV, 796).
2. Voir le livret du *Temple de la Gloire*.
3. Grimarest, *Traité du récitatif* (1707), p. 200.

idées oiseuses, platement exprimées, laborieusement versifiées, d'autant plus redoutables que le musicien doit modeler sur elles le rythme et les intervalles de son chant. Par malheur, le public français, au rebours des Italiens, attribue une grande importance au récitatif, qui contient l'explication de l'intrigue et qui est à peu près le seul élément par lequel l'opéra se rattache à la tragédie classique. Les platitudes du livret ne passeront donc pas inaperçues à la faveur de l'inattention de l'auditoire. Elles ne seront pas non plus escamotées, comme en Italie, par un débit rapide et par une mélopée analogue aux intonations du parler courant. Elles seront soulignées au contraire par une déclamation solennelle, chantante et souvent traînante.

Ce même inconvénient se produit dans la plupart des airs, dont la mélodie, selon l'usage français, est généralement conçue dans l'esprit du récitatif. De plus, les airs du dialogue, au lieu de servir uniquement au développement de l'action ou à la peinture des caractères, sont parfois alourdis par de froides maximes ou de fades madrigaux, qui interrompent le mouvement naturel de la scène. C'est là un défaut que Quinault lui-même n'a pas su éviter. Les « monologues », du moins, sont presque toujours réservés à l'expression dramatique, et, bien qu'ils soient souvent un peu languissants, ils ont fourni un soutien suffisant à l'inspiration du musicien. Quant aux airs de bravoure, qui figurent en général dans le divertissement, les paroles y ont moins d'importance, car ils ont surtout un intérêt musical.

Les canevas ou « parodies », sont des vers composés sur une musique faite d'avance, comme dans la plupart des danses chantées [1]. C'est une besogne assez ingrate de versifier des couplets agréables, ou simplement suffisants, en respectant la disposition forcée des rythmes et des accents toniques. « Il faut avoir essayé d'assujettir des paroles sur un air à danser pour savoir combien il en coûte pour ne rien dire. Ce qu'on appelle la parodie est aisé quand on envoie *sur un sopha la femme du Moustapha boire du nénupha :* mais quand on est obligé de suivre la liste des mots enregistrés au théâtre lyrique, et d'observer les longues et les brèves sur la note, on veille des nuits entières sans pouvoir fixer dans un rigaudon *les Zéphirs dont les désirs font naître les plaisirs ;* et le lendemain on est bien heureux si on a pu mettre en mesure *ces langueurs sans alarmes, ces rigueurs et ces larmes, ces fadeurs et ces charmes,* dont le ridicule est

1. Le musicien, soit qu'il ne voulût pas divulguer prématurément ses airs, soit que le poète ne connût pas la musique, donnait généralement à celui-ci une sorte de schéma en vers de mirliton, ou même sans aucune signification, mais indiquant exactement le rythme à employer et la place des temps forts. C'était le « canevas » que le librettiste devait remplir. De là le nom d'air de canevas, ou de *canevas* tout court, donné à ces sortes de pièces. Déjà Lully, pour les divertissements, procédait ainsi avec Quinault, qui lui a fourni souvent de très heureux canevas. Quant au terme de *parodie,* il désignait soit des paroles nouvelles adaptées à un air connu, soit, par extension, des paroles ajoutées à un morceau de musique instrumentale.

si bien connu »[1]. Aussi, certains librettistes font-ils parfois confectionner les canevas par des manœuvres[2]. Expédient périlleux avec un musicien comme Rameau. Car les danses chantées comptent parmi ses meilleures productions, et peuvent mettre les paroles en fâcheuse lumière. Les librettistes de Rameau semblent l'avoir généralement senti : leurs couplets de canevas sont souvent insignifiants, mais presque toujours plausibles et gracieux, quelquefois même très heureusement en accord avec la situation et avec l'expression de la musique[3].

En somme, tant pour la nature des sujets que pour la mise en œuvre, les livrets de Rameau sont loin de nous satisfaire pleinement. Déjà les contemporains, bien que plus indulgents que nous pour les conventions du genre, ne leur ont pas ménagé les critiques. En faisant la part des inévitables jalousies d'auteurs, on constate un regret général et sincère, de voir trop souvent la musique de Rameau liée à de méchants poèmes. Maret, dans son *Éloge*, ne manque pas de s'en plaindre : si les opéras de Rameau, écrit-il, ne furent pas tous également bien accueillis, « la faiblesse de la plupart des poèmes qu'il mit en musique en fut presque toujours la cause »[4]. D'Aquin, malgré son admiration pour Rameau et pour le siècle de Louis XV, est obligé de le reconnaître : des trois arts réunis dans l'opéra (poésie, musique et danse), « il n'y a que la poésie qui ait un peu relâché ses droits ; c'est pour le présent la partie faible d'un spectacle si étonnant lorsqu'on y exécute la musique de notre Orphée... »[5]. D'ailleurs, ces doléances s'appliquent à tous les opéras du temps et se manifestent déjà avant les débuts de Rameau comme musicien dramatique[6]. Mais les défauts du livret sont sentis plus vivement dans les œuvres de Rameau à cause de leur exceptionnelle valeur musicale.

Sur ce point comme sur tous les autres, la comparaison s'impose avec Lully,

1. Montdorge, *Réflexions d'un peintre sur l'opéra* (1743), p. 27-28. Ces réflexions ont surtout pour sujet le supplice du librettiste, tyrannisé par le musicien. Elles sont particulièrement intéressantes pour nous, si l'on se souvient que Montdorge est le librettiste des *Fêtes d'Hébé*.

2. Meusnier de Querlon, *Règlement pour l'Opéra de Paris* (1743), p. 54 : « Enjoint à tous auteurs lyriques qui ont des canevas de les remplir eux-mêmes... »

3. Voir par exemple la plupart des danses chantées d'*Hippolyte* et de *Castor*.

4. Maret, *Eloge historique de M. Rameau*, 32.

5. *Siècle littéraire de Louis XV* (1752), I, 181.

6. « Depuis longtemps on attribue la chute de tous les opéras nouveaux aux poèmes », dit le musicien La Cascade dans la comédie de *La Nouveauté*, sorte de revue représentée à la Comédie-Française en janvier 1725. (De Bricqueville, *Le livret d'opéra...*, p. 60.) Cf. Rousseau, *Dictionnaire de musique*, art. *Paroles* : « La mode est de dire d'un nouvel opéra que la musique en est passable ou bonne, mais que les paroles en sont détestables. » Vers 1740, en présence de la disette de bons livrets, on songe à organiser un concours avec prix en argent pour un livret de tragédie lyrique et un livret de ballet par an. V. *Amusements du cœur et de l'esprit*, t. IV (5e éd. 1742), p. 401-415.

qui a eu la bonne fortune de trouver un Quinault. « Si Rameau... eut cependant quelque chose à lui envier, c'est le bonheur d'avoir eu pour second un poète tel que Quinault [1]... » « Celui qu'à Lully dut envier Rameau » [2] est sans cesse évoqué comme le maître incontesté du poème d'opéra. Le président De Brosses conseilla souvent à Rameau de remettre tout simplement en musique des livrets de Quinault et notamment *Alceste* [3]. Car depuis Lully, « c'est la musique seule qui s'est perfectionnée ; et Quinault, qui, selon La Bruyère, n'avait fait qu'ébaucher un grand spectacle, n'a vu aucun tableau effacer ses brillantes esquisses » [4].

Pourtant, la réussite de Quinault était toute relative et il la devait beaucoup plus à son style qu'à ses qualités de dramaturge. L'opéra, tel qu'il l'avait conçu et réalisé, n'était bien encore que « l'ébauche d'un grand spectacle ». On voit que les contemporains de Rameau n'étaient pas loin de considérer cette ébauche comme la perfection d'un genre trop difficile pour qu'on pût y réaliser d'autres progrès. Ce genre semble porter en lui-même « des inconvénients qui rebutent nos meilleurs poètes et servent d'excuse aux fautes de ceux qui n'y sont point rebutés » [5]. Fontenelle, qui s'y est essayé deux fois, reconnaît, dans son éloge de La Motte, combien la tâche est ingrate : « De grands poètes ont fièrement méprisé ce genre... ; et quand ils ont voulu prouver que leur mépris ne venait pas d'incapacité, ils n'ont fait que témoigner par des efforts malheureux que c'est un genre fort difficile [6]. »

Mais quelques esprits plus audacieux ne se résignent pas à cette défaite et montrent plus de confiance dans l'avenir du drame musical. Sans parler des Encyclopédistes, qui cherchent vainement la solution du côté de l'Italie, Vauvenargues entrevoit avec beaucoup de pénétration que la tragédie lyrique française peut être perfectionnée dans le sens de la vérité dramatique. « Je suis fâché, dit-il, qu'on désespère de mettre plus de passion, plus de conduite, plus de raison et plus de force dans nos opéras que leur inventeur (Quinault) n'y en a mis. J'aimerais qu'on en retranchât le nombre excessif de refrains qui s'y rencontrent, qu'on ne refroidît pas les tragédies par des puérilités, et qu'on ne fît pas des paroles pour le musicien, entièrement vides de sens. Les divers morceaux qu'on admire dans Quinault prouvent qu'il y a peu de beautés incompa-

1. Palissot, *Eloge de M. Rameau* (1765), dans *Nécrologe des hommes célèbres*, I, 101. Cf. *Observations sur les écrits modernes*, 30 mars 1743 : « Malheureusement, il lui manque un Quinault » (p. 167).

2. Piron, *Sonnet sur le siècle de Louis XV* (*Œuvres*, éd. Rigoley de Juvigny, VII, 162).

3. *Lettres familières écrites d'Italie* (éd. Colomb), II, 316. — Cf. Maret, *Eloge...*, p. 71-72 (n. 49).

4. Chabanon, *De la musique considérée en elle-même...* (1785). p. 263.

5. Caffiaux, *Histoire de la musique* (1756), manuscrit de la Bibl. Nation., II, 954.

6. *Œuvres* (éd. 1767), III, 352 (Discours de réception à l'Académie Française). Les deux opéras de Fontenelle sont *Thétis et Pélée*, et *Enée et Lavinie*, tous deux mis en musique par Colasse.

tibles avec la musique [1]... » Il est profondément regrettable que Rameau n'ait rencontré aucun poète vraiment capable de le guider dans cette voie, ou qu'il n'ait pas senti lui même le besoin de poursuivre l'idéal si clairement indiqué par Vauvenargues.

III. — RAMEAU ET LE LIVRET

Dans quelle mesure Rameau est-il responsable de cette indéniable faiblesse des poèmes qu'il a mis en musique ? Provient-elle d'un mauvais choix des librettistes ? Ne faut-il pas l'attribuer en partie à la conception même que Rameau se faisait du livret d'opéra ?

LE CHOIX DES LIBRETTISTES

On a reproché à Rameau de n'avoir pas su choisir ses librettistes. Et, s'il faut en croire certains témoignages du temps, ce mauvais choix serait dû le plus souvent à son avarice. « Ne plaignez-vous pas Rameau ? ne vous paraît-il pas bien malheureux ? Quoi ! toujours de mauvaises paroles ! Il mérite son sort. Depuis *les Indes Galantes*, il s'est expliqué qu'il ne travaillerait plus que sur des poèmes dont les auteurs lui abandonneraient la rétribution, et vous sentez bien que cette avarice le réduira communément à ce qu'il y a de plus misérable en ce genre [2]. » Pour qui connaît le caractère de Rameau, ce trait d'avarice est assez vraisemblable. Mais rien ne prouve qu'il aurait pu s'adjoindre de meilleurs librettistes en y mettant le prix.

Pour ses débuts, alors qu'il ne pouvait songer à imposer ses conditions, il avait vu grand. Il s'était adressé tout d'abord au plus fameux librettiste du temps (et sans doute le plus habile depuis Quinault), à Houdar de La Motte, créateur de l'opéra-ballet avec Campra, collaborateur favori de Destouches [3]. N'ayant pu obtenir de lui le livret demandé, il s'était tourné vers Voltaire, qui

1. *Réflexions critiques sur quelques poètes* (VIII, *Quinault*).

2. Dubuisson, Lettres au Marquis de Caumont (lettre du 8 juin 1739, à propos des *Fêtes d'Hébé*), éd. Rouxel, p. 569. — On trouve la même accusation dans une nouvelle à la main du 23 nov. 1739, à propos de *Dardanus* : « On dit que le petit M. de La Bruère a donné gratis ses paroles de l'opéra de *Dardanus* au Sr Rameau pour qu'il en tire tout le profit, ce musicien ne voulant point mettre autrement en musique des poèmes lyriques, ce qui n'était pas le moyen d'en avoir de bons..... » Ms. 26.700 de la Bibliothèque de la Ville de Paris, cité par Dacier, *Rev. musicale*, avril 1903, p. 167 (*L'opéra au XVIIIe siècle*).

3. On connaît l'importante lettre du 25 oct. 1727, souvent reproduite, par laquelle Rameau demandait un livret à La Motte. Celui-ci devait mourir quatre ans après. — Rameau semble avoir également sollicité sans succès Roy et Danchet, les deux librettistes le plus en vue après La Motte. (Desnoireterres, *Voltaire et la société du XVIIIe siècle*, II, 13).

était déjà dans tout l'éclat de sa jeune gloire, à la veille du triomphe de *Zaïre* (1732).

Rameau et Voltaire ![1] La réunion de ces deux grands noms aurait dû, semble-t-il, permettre tous les espoirs. Malheureusement, leur collaboration ne fût qu'intermittente et il n'en est resté, en définitive, que deux pièces d'intérêt secondaire. *La Princesse de Navarre* est une comédie-ballet, c'est-à-dire une œuvre presque entièrement littéraire, où la musique, réduite à des divertissements, reste à peu près indépendante de l'action elle-même. *Le Temple de la Gloire*, simple opéra-ballet, ne pouvait guère fournir au librettiste l'occasion d'une véritable œuvre dramatique ; et l'on a vu que Voltaire, sur la fin de sa vie, jugeait sans illusions cet « ouvrage de commande »[2]. Il est infiniment regrettable que *Samson*, la première œuvre, et la plus importante, écrite en collaboration par Voltaire et Rameau, n'ait jamais pu être représentée, ou du moins, que la musique, entièrement composée, n'ait pas été conservée sous sa forme primitive[3]. Le sujet de *Samson* était admirablement choisi pour l'opéra, comme l'œuvre de Saint-Saëns l'a montré par la suite, et comme on peut s'en rendre compte en lisant l'ingénieux livret de Voltaire, publié avec son théâtre dès 1745. Un pareil début des deux illustres collaborateurs, dans le genre difficile de la tragédie lyrique, aurait eu sans doute le retentissement d'*Hippolyte et Aricie* et aurait pu inciter Voltaire à créer, avec Rameau, une forme nouvelle de drame musical[4].

Car Voltaire, même à l'opéra, reste toujours Voltaire, plein d'idées et de projets, perpétuellement en quête d'améliorations et de réformes. Avec

1. Sur les rapports de Rameau et de Voltaire, consulter Vander Straeten, *Voltaire musicien* (1878) et Imbert, *Rameau et Voltaire*, dans *Symphonie* (1891). Mais la question mériterait d'être reprise.

2. Voir plus haut, p. 73.

3. Que la musique ait été entièrement composée, c'est ce qui ressort d'une lettre de M^me^ du Châtelet, qui assista en 1734, invitée par Rameau, à une répétition complète de l'ouvrage chez M. Fagon, le fils du célèbre médecin de Louis XIV. (Lettre à Maupertuis, du 23 oct. 1734 ; citée dans Desnoireterres, *Voltaire et la société du XVIII^e^ siècle*, II, 51.) Rameau a utilisé cette musique dans plusieurs de ses œuvres postérieures, notamment dans les *Indes Galantes*, dans *les Fêtes d'Hébé*, et peut-être aussi dans *Zoroastre* (Cf. *Journal de Paris*, 5 janvier 1777). L'œuvre était ébauchée dès 1731, et assez avancée en 1732 pour qu'à cette date la cabale des dévots ait cru devoir empêcher les auteurs de la porter au théâtre (sous l'accusation d'avoir mêlé le sacré au profane). Jusqu'en 1736, Voltaire conserva l'espoir de voir sa pièce représentée. — Sur *Samson*, voir le texte littéraire, publié dans le théâtre de Voltaire, les deux *Préfaces* de 1745 et de 1750, et la correspondance, ainsi que Decroix, *l'Ami des arts* (1776), p. 97, note. Parmi les historiens modernes, outre les études déjà citées de Desnoireterres, de Vander Straeten et d'Imbert, on peut consulter encore Cucuel, *La Pouplinière...*, p. 60-70.

4. Outre *Samson*, *la Princesse de Navarre* et *le Temple de la Gloire*, Voltaire avait écrit pour Rameau, en 1740, un *Prométhée* que le musicien abandonna, et qui fut ensuite mis en musique, sous le nom de *Pandore*, par Royer et par La Borde (Voir Voltaire à Berger, 29 juin 1740).

Samson, il se proposait « d'ouvrir une carrière nouvelle à l'opéra comme sur la scène tragique » [1]. « Il faut s'attendre, écrit-il, que le poème sera aussi extraordinaire dans son genre que la musique de notre ami l'est dans le sien [2]. » Dans *le Temple de la Gloire*, malgré le cadre étroit et conventionnel d'un opéra-ballet de circonstance, il prétend encore faire œuvre originale, en mettant en action « des maximes de morale », et aller dans cette voie plus loin que « le célèbre Metastasio » [3]. Au fond, la personnalité de Voltaire était trop forte pour les servitudes du librettiste et pour le genre de l'opéra traditionnel : il n'aurait pu y réussir tout à fait qu'en le transformant profondément. Et cependant, il n'a pas abandonné de sitôt ce genre, dont il sentait l'attrait et dont il entrevoyait certainement les possibilités. De toutes façons, on regrette qu'il n'ait pas tenté pleinement l'expérience avec un musicien tel que Rameau.

Pellegrin [4], qui eut l'honneur de fournir à Rameau le livret d'*Hippolyte et Aricie*, était loin d'être un inconnu au moment de leur rencontre. Ce rimeur inépuisable, auteur de onze opéras et de huit comédies ou tragédies, qui mit en vers, sur des airs de vaudeville, l'*Histoire de l'ancien et du nouveau Testament* et l'*Imitation de Jésus-Christ*, venait de connaître, à soixante-dix ans, un moment de vraie gloire avec sa tragédie lyrique de *Jephté*, mise en musique par Montéclair. Cette œuvre, qui fut pendant trente ans un des succès les plus assurés de l'Opéra, fit une profonde impression sur Rameau, et Pellegrin pouvait lui apparaître, non sans raison, comme un des meilleurs librettistes du moment. On sait que le musicien d'*Hippolyte et Aricie* n'eut pas à se repentir de son choix.

Fuzelier, le librettiste des *Indes Galantes*, était un vieux routier de l'opéra, et se recommandait par un formidable bagage d'œuvres théâtrales écrites pour les deux Comédies et pour l'Académie Royale de Musique. Il avait beaucoup travaillé pour la Foire et c'est sans doute là que Rameau l'avait connu. Mais il

1. Lettre à Berger, février 1736. Cf. Lettre à Thiériot (25 déc. 1735) : « Je veux que le *Samson* soit dans un goût nouveau ; rien qu'une scène de récitatif à chaque acte, point de confident, point de verbiage. »

2. Lettre à Thiériot, 13 oct. 1735. Et encore l'année suivante : « Je vous conjure de me laisser faire de l'opéra de *Samson* une tragédie dans le goût de l'antiquité » (à Thiériot, 2 février 1736).

3. « Il était temps d'essayer si le vrai courage, la modération, la clémence qui suit la victoire, la félicité des peuples étaient des sujets aussi susceptibles d'une musique touchante que de simples dialogues d'amour, tant de fois répétés sous des noms différents, et qui semblaient réduire à un seul genre la poésie lyrique. » (*Préface*, éd. Moland, IV, 349).

4. Simon-Joseph Pellegrin, né à Marseille en 1661 ou 1663, mort à Paris en 1745. Fort besogneux pendant la plus grande partie de sa vie, il valait mieux que sa réputation de poète famélique, et l'on s'en aperçut après sa mort, en le comparant aux autres librettistes. (Voir de Bricqueville, *Deux abbés d'opéra*, 1889, et Malherbe, Commentaire d'*Hippolyte et Aricie*, p. XXXIV-XXXV.)

pouvait passer à juste titre pour un des maîtres de l'opéra-ballet, puisqu'il avait collaboré avec Campra dans le *Ballet des Ages* (1718), avec Colin de Blamont dans *les Fêtes Grecques et Romaines* (1723), avec Mouret dans *les Amours des Dieux* (1727), trois des succès les plus marquants du genre [1]. Il faisait précéder ses opéras-ballets de préfaces impressionnantes, où il se posait en théoricien et en novateur. Si ses couplets de la Foire nous paraissent aujourd'hui plus intéressants que ses livrets, et si *les Indes Galantes* sont loin d'être sa meilleure réussite, on ne peut pas reprocher à Rameau de s'être adressé à un librettiste sans renom et sans garanties.

Rameau n'a pas à se justifier non plus d'avoir choisi pour collaborateur l'aimable poète Bernard, surnommé par Voltaire Gentil-Bernard [2], puisque *Castor et Pollux* est sans doute le meilleur livret d'opéra français du XVIII[e] siècle. Et, pour leur seconde collaboration, le musicien était en droit d'espérer beaucoup mieux que les trois actes des *Surprises de l'Amour*, vraiment un peu minces même pour un opéra-ballet, malgré les mérites d'*Anacréon*.

C'est à propos de sa collaboration avec Montdorge et avec La Bruère que Rameau a été accusé de ne pas vouloir rétribuer ses librettistes. En réalité, Montdorge [3] n'était pas le seul auteur du médiocre livret des *Fêtes d'Hébé*, qui fut élaboré dans l'entourage de La Pouplinière ; et l'on a vu qu'il ne tenait guère à en revendiquer la paternité, pas plus qu'il ne songea, dans sa situation de fortune, à réclamer des honoraires. Rameau estima sans doute que cette élaboration collective était une garantie suffisante pour le livret d'un opéra-ballet.

Quant à La Bruère, qui fournit le poème de la grande tragédie lyrique de *Dardanus*, il se recommandait par le succès récent d'un opéra-ballet, qui lui avait valu les éloges enthousiastes de Voltaire [4]. « Je regarde ce jeune homme

1. C'est encore lui qui écrira en 1749, pour Mondonville, *le Carnaval du Parnasse*, opéra-ballet héroïque à grand succès. — Louis Fuzelier (ou Fuselier), né à Paris en 1668 ou 1672, mort à Paris en 1752, fut, avec Lesage et Piron, un des principaux fournisseurs des théâtres de la Foire. Il dirigea le *Mercure de France* (avec La Bruère) de 1744 à 1752. (Voir Titon du Tillet, *Second supplément du Parnasse Français*, Laharpe, *Cours de littérature*, XII, 78-85 et Malherbe, Commentaire des *Indes Galantes*, p. XXXVII-XLII.)

2. Pierre-Joseph Bernard, né à Grenoble en 1710, mort à Paris en 1775. Également célèbre en son temps par sa bravoure dans la guerre d'Italie, par ses prouesses galantes et par ses vers voluptueux, dont la plupart ne furent imprimés qu'après sa mort. Commensal de la Pouplinière et favori de M[me] de Pompadour, il fut secrétaire général des dragons et bibliothécaire du château royal de Choisy. Son œuvre la plus connue est l'*Art d'aimer*, qu'il mit en pratique jusqu'à la paralysie cérébrale.

3. Antoine-César Gauthier de Montdorge, né à Lyon en 1707, mort à Paris en 1768, trésorier de la Chambre aux Deniers, était un des amis de La Pouplinière, comme lui financier, bel esprit, et plutôt un amateur qu'un véritable écrivain.

4. C'est l'opéra-ballet des *Voyages de l'Amour* (1736), mis en musique par Boismortier. (Voir les *Nouvelles de la Cour et de la Ville* du 14 mars et du 5 mai 1736 ; éd. De Barthélémy, p. 74 et 100). — Charles Le Clerc de La Bruère (1714-1754), appartenait à la

comme un vrai phénomène, dit un nouvelliste à cette occasion, et j'en fais plus de cas que de Gresset. » Si le livret de *Dardanus* dut être remanié, il est, avec *Castor*, celui dont les vers sont le mieux venus, et, dans sa seconde version, il jouit longtemps de la faveur du public. Le choix de Rameau pouvait donc se défendre autrement que par des raisons d'argent. On sait que La Bruère lui fournit aussi plus tard le livret de *Linus*, qui ne fut pas représenté.

Pour *Platée*, dont la composition suivit de près celle de *Dardanus*, Rameau avait fait appel à l'octogénaire Autreau, singulier personnage, à la fois peintre et poète, et qui n'était pas sans talent, bien qu'il n'eût abordé le théâtre que vers la soixantaine [1]. Cette fois, non seulement le musicien paya, mais il acheta ferme (et sans doute pas très cher) la propriété du livret, pour pouvoir le remanier à sa guise avec l'aide de l'écrivain amateur Le Valois d'Orville. Remaniements importants, qui accentuent la note comique. Nous voyons ici Rameau sous un nouveau jour : s'il veut des livrets à bon compte, il prétend aussi en disposer librement pour les besoins de sa musique. Il semble bien avoir fait la vie dure à ses librettistes. Le témoignage de Collé, quoique sujet à caution, en dit long sur ce sujet : « Il brusquait les auteurs à un point qu'un galant homme ne pouvait pas soutenir de travailler une seconde fois avec lui ; il n'y a que le Cahusac qui y ait tenu ; il en avait fait une espèce de valet de chambre parolier ; la bassesse d'âme de ce dernier l'avait plié à tout ce qu'il avait voulu [2]. »

Celui que Collé nous présente sur ce ton méprisant, Louis de Cahusac, est en effet le seul qui ait collaboré avec Rameau d'une manière suivie, si bien qu'on a pu le considérer comme son librettiste attitré [3]. A partir des *Fêtes de Polymnie*

noblesse ; il fut, à partir de 1744, avec Fuzelier, directeur du *Mercure de France*. En 1749, il suivit en Italie son protecteur le duc de Nivernois qui venait d'être nommé ambassadeur à Rome ; il y remplit avec distinction les fonctions de premier secrétaire d'ambassade et même de chargé d'affaires. Il mourut à Rome, de la petite vérole, à l'âge de quarante ans. Outre la comédie des *Mécontents* et une *Histoire de Charlemagne*, il écrivit deux autres livrets, *Le Prince de Noisy*, ballet héroïque en trois actes, mis en musique par Rebel et Francœur, et un acte de ballet, *Bacchus et Erigone*, musique de Mondonville.

1. Né à Paris, en 1656 ou 1659, mort en 1745 à l'Hôpital des Incurables après une existence besogneuse. De caractère trop peu sociable pour tirer parti de ses talents, il écrivit surtout pour la Comédie Italienne, où il donna la première pièce qui y fut jouée en français : *Le Naufrage au Port-à-l'Anglais ou les Nouvelles débarquées* (1718, musique de Mouret).

2. *Journal et mémoires* (éd. Bonhomme, II, 375, sept. 1764, à l'occasion de la mort de Rameau). Collé (1709-1783) est surtout connu par ses comédies : *La vérité dans le vin*, *Dupuis et Desronais*, *La partie de chasse de Henri IV*. Après avoir débuté par l'opéra-comique, il fut une seule fois le collaborateur de Rameau, pour l'acte de *Daphnis et Eglé*, (1754). Il semble s'être brouillé avec lui à cette occasion, si l'on en juge par le changement de ton du *Journal* à l'égard du musicien.

3. Louis de Cahusac, né à Montauban en 1706, de famille noble, fit ses études de droit à Toulouse, et débuta au théâtre à trente ans par sa tragédie de *Pharamond*, qui fut jouée avec quelque succès à la Comédie-Française. Il fut quelque temps secrétaire du comte de Clermont, qu'il suivit aux armées. Outre *Zénéïde*, il fit encore à la Comédie-Française

(1745), c'est lui qui a écrit les livrets de presque toutes les œuvres de Rameau : *les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour*, *Zaïs*, *Naïs*, *Zoroastre*, *la Naissance d'Osiris*, l'*Anacréon* de 1754, et, très probablement, *les Boréades*. Toutefois, il ne faut pas oublier que les principaux chefs-d'œuvre du musicien (sauf *Zoroastre*) sont antérieurs à cette collaboration. Cahusac avait remporté en 1743, à la Comédie-Française, un réel succès, le plus authentique de sa carrière littéraire, avec la comédie de *Zénéïde*, en un acte et en vers, qui fut jouée jusqu'à la fin du siècle. Il se peut que la réussite de cette pièce l'ait signalé à l'attention de Rameau, à moins que *les Fêtes de Polymnie*, composées pendant la longue période de silence qui précède 1745, ne fussent déjà sur le chantier à cette époque. Quoi qu'il en soit, Cahusac possédait, comme librettiste, un certain nombre de qualités qui expliquent que Rameau ait fait si souvent appel à ses services.

D'abord, cette docilité dont parle Collé, et que Rameau appréciait si fort. « Il sacrifie souvent les droits du poète à ceux du musicien ; c'est une justice que lui rendait l'illustre Rameau, qui sur cette matière pouvait juger sans appel [1]. » Puis un sens réel des possibilités du théâtre lyrique, du moins selon la conception traditionnelle. Cahusac excelle à fournir au musicien des occasions de déployer son génie. Il discerne et provoque les situations qui peuvent donner l'essor à la musique. Tous les contemporains, même ses plus impitoyables critiques, lui reconnaissent du moins l'art de bien amener les divertissements et de les lier au sujet avec vraisemblance. Il veut que la danse fasse partie de l'action au lieu de l'interrompre, qu'elle soit elle-même une action, dans la mesure du possible. Il a sans cesse combattu, par la théorie et par l'exemple, pour cette idée de la « danse en action », que Gluck reprendra plus tard avec tant de bonheur. Il s'intéresse même de très près à la mise en scène : « c'est lui qui a inventé et fait exécuter les principales machines de l'opéra de *Naïs*, ainsi que celle du fleuve Canope, dans *les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour* » [2]. Enfin, il s'intéresse également à la musique, comme on le voit par les quelques articles qu'il a écrits pour les premiers volumes de l'*Encyclopédie*.

Un tel homme était assurément précieux pour Rameau, et l'on comprend que le musicien se le soit attaché. Mais il s'en faut que l'influence de Cahusac ait été de tout point bienfaisante pour notre musique dramatique. Inféodé à

deux autres tentatives moins heureuses et écrivit le roman léger de *Grigri* (1749). Mais à partir de 1745, il consacra le meilleur de son activité au théâtre lyrique, soit par sa collaboration avec Rameau, soit par ses articles de l'Encyclopédie (*Ballet*, *Danse*, *Opéra*, *Décoration*, etc.), soit par ses trois volumes sur *La Danse ancienne et moderne* ou *Traité historique de la danse* (1754). Il fut le rival heureux de Grimm dans les bonnes grâces de Mlle Fel, la célèbre interprète des opéras de Rameau. Mais il ne put obtenir le mariage et il semble qu'il en ait perdu la raison. Il mourut fou en 1759.

1. La Dixmérie, *Les deux âges du goût* (1769), p. 242.

2. *Mercure*, mai 1749 (à propos de *Naïs*). Cité par Malherbe, *Commentaire*, p. XXXIII.

l'ancienne conception de l'opéra français, il contribua à maintenir sur notre scène lyrique, et notamment dans l'opéra-ballet, l'abus du merveilleux et de la « grande machine », qui ont été si nuisibles aux destinées du théâtre de Rameau. Son habileté dans la conduite de l'action consite moins à développer les conséquences de la donnée dramatique qu'à amener d'une façon plausible les péripéties surnaturelles et les divertissements. Si son style est généralement agréable, il convient bien plutôt aux madrigaux qu'au dialogue de théâtre et il n'a guère permis à Rameau de donner sur ce dernier point toute sa mesure. Ces défauts ont été cruellement soulignés par les contemporains, surtout par ses confrères, jaloux de ses succès, qu'ils attribuaient à la seule musique. Jamais librettiste n'a été plus attaqué ni plus vilipendé que Cahusac [1]. Il ne mérite pas sans doute cette indignité. On peut même dire que, faute de mieux, Rameau n'a pas été trop mal inspiré en collaborant avec lui. Mais on ne saurait certes voir en Cahusac un de ces poètes qui soutiennent et animent le génie d'un musicien.

Après l'avènement de Cahusac, il n'y a que Marmontel qui ait eu l'honneur de collaborer plusieurs fois avec Rameau [2]. Venu à Paris en 1748, il n'avait pas tardé à se faire connaître à la Comédie-Française, et beaucoup plus par ses bonnes fortunes que par le succès de ses tragédies. Il fut, pendant les années 1750-1753, le commensal et le protégé de la Pouplinière. « Je passais ma vie avec Rameau, écrit-il dans ses *Mémoires ;* je le voyais travailler sur de mauvais poèmes, et j'aurais bien voulu lui en donner de meilleurs [3]. » Malheureusement, il ne fit pas mieux que les autres, et il ne vaut pas Cahusac, qui du moins avait le vers facile. D'ailleurs, les quatre œuvres dont il écrivit les livrets sont loin d'être parmi les plus importantes de Rameau. Ce sont la pastorale héroïque d'*Acante et Céphise*, et trois actes de ballet : *La Guirlande* (son meilleur poème), *Lysis et Délie*, et *les Sybarites*. La collaboration prit fin l'année même où Marmontel quitta la maison de La Pouplinière [4].

1. Lors des premières représentations de *Zoroastre*, Cahusac embrassa l'abbé de La Porte, en s'écriant : « Ah ! que je vous ai d'obligation ! Vous êtes le seul homme en France qui ait eu le courage de dire publiquement du bien de moi. » (De La Porte, *Voyage en l'autre monde, ou Nouvelles littéraires de celui-ci*, 2e éd. [1751], II, 165.)

2. Jean-François Marmontel (1723-1799), dirigea pendant un temps le *Mercure de France* et écrivit, comme on sait, des tragédies, des articles de critique et d'esthétique, des *Contes moraux*, les deux romans de *Bélisaire* et des *Incas*, et surtout ses *Mémoires d'un père*, qui se lisent encore avec agrément. (Voir Lenel, *Un homme de lettres au XVIIIe siècle : Marmontel*, Paris, 1902.) Au point de vue de l'histoire musicale, Marmontel nous intéresse moins par ses livrets que par le rôle qu'il a joué, pendant la seconde moitié du siècle, dans les principales discussions sur la musique dramatique.

3. *Œuvres*, I, 126-127 (quatrième livre des *Mémoires*).

4. Outre Collé, dont il a été question plus haut (p. 110, n. 2), Rameau eut encore recours occasionnellement à deux autres librettistes de moindre importance, Ballot de Sovot, qui remania l'acte de *Pygmalion*, et Monticourt, avec qui Rameau écrivit sa dernière œuvre représentée, la comédie lyrique des *Paladins*. Ballot de Sovot, avocat au Parlement, frère de Me Sylvain Ballot, le notaire de Rameau, fréquentait chez La Pou-

En somme, Rameau a fait appel à presque tous les librettistes qui avaient quelque renom à son époque [1]. S'il n'a pas trouvé un Quinault ou un Métastase, ce n'est pas qu'il ait mal choisi, c'est qu'il n'y en avait pas à Paris au moment où il écrivait pour l'Opéra. « Jamais, dit un critique de 1739, la scène lyrique n'a été dans une plus grande disette, on ne dit pas d'excellents, mais même de médiocres poètes [2]. » Sans doute ce jugement est-il un peu trop sévère au lendemain de *Castor et Pollux*. Mais il faut bien reconnaître que le livret d'opéra souffre obscurément à cette époque d'une crise analogue à celle qui travaille la tragédie et la comédie, et qui aboutit à la formation du drame moderne. Il est certain que Rameau en a supporté les conséquences.

LES IDÉES DE RAMEAU SUR LE LIVRET

Mais Rameau a-t-il bien compris toute l'importance des paroles dans l'élaboration d'un opéra ? Était-il capable de choisir, de juger et au besoin de corriger un poème ? C'est ce dont on peut douter quand on connaît ses idées sur le livret.

Il n'y a qu'une voix sur ce sujet parmi les contemporains de Rameau : tous reconnaissent qu'il est à peu près indifférent aux qualités dramatiques ou littéraires des livrets qu'il doit mettre en musique. « M. Rameau... ne croit pas que les paroles d'un opéra contribuent au succès de ce divertissement [3]. » Il montre « une singulière indifférence sur les paroles » [4]. « Ce génie en musique... a donné dans une très grande absurdité, de penser que les paroles d'un poème n'étaient pas nécessaires à sa réussite [5]. » Rameau semble bien avoir affiché à maintes reprises ce dédain pour la partie littéraire de l'opéra. La célèbre boutade qu'on

plinière. Grand admirateur de Rameau, il se battit en duel avec le castrat Caffarelli, à l'occasion de la querelle des Bouffons. Il était l'ami de Thiériot (le correspondant de Voltaire) et du peintre Lancret, dont il a écrit un *Eloge* réédité par Guiffrey (Paris, 1871). Il mourut en 1761. Cf. Cucuel, *La Pouplinière...* (1913), p. 61-63 et 302-303. — Quant à Monticourt ou Duplat de Monticourt, le librettiste des *Paladins*, on sait très peu de chose sur son compte, sinon qu'il a traduit la tragédie anglaise *Le Joueur*, de Lillo, qui a servi de modèle au *Beverley* de Saurin. (v. Paul Lacroix, *Catalogue de la Bibliothèque dramatique de M. de Soleinne* [1844-1845], IV, 185).

1. Il est regrettable qu'il n'ait jamais pu s'entendre avec le poète Roy, l'auteur de *Callirhoé*, de *Sémiramis* et des *Eléments*, dont le tempérament dramatique se serait sans doute accordé avec le sien. Roy était exactement le contemporain de Rameau (1683-1764) et il fut sans doute le meilleur librettiste de son temps (voir d'Aquin, *Siècle littéraire de Louis XV*, I, 65) ; mais il montra toujours la plus vive hostilité contre Rameau et sa musique.

2. De Morand, *Projet pour le progrès de la poésie lyrique*, dans les *Amusements du cœur et de l'esprit*, t. IV (5e éd., 1742), p. 402-403.

3. Raynal, *Nouvelles littéraires* (1747), dans *Correspondance litt.*, I, 106.

4. Jourdan, *Le correcteur des Bouffons à l'écolier de Prague* (1753), p. 7-8.

5. Collé, *Journal...*, février 1760 (éd. Bonhomme, II, 211).

lui attribue a toutes chances d'être vraie ; elle est du moins tout à fait vraisemblable. « Vous savez, Monsieur, ce que disait Rameau : que, si on le fâchait, il mettrait en musique la *Gazette de Hollande* »[1]. Le mot est confirmé par une autre version de la même époque, à peine différente : « M. Rameau, à qui on reprochait un jour de n'avoir jamais exercé ses talents que sur des paroles très faibles, avait tort de répondre que le poème lui était indifférent au point qu'il ferait sur la *Gazette de Hollande* une musique aussi belle que celle d'*Hippolyte et Aricie*[2]. » Ce dédain, il faut bien l'avouer, n'est pas dû seulement à la haute idée que Rameau se faisait de la musique, et notamment de la musique instrumentale, mais aussi à la déplorable insuffisance de sa culture littéraire, qu'il n'eut jamais le goût de compléter, et même de son sens littéraire, qui ne paraît pas avoir été fort développé. *L'Eloge* de Maret ne laisse aucun doute sur ce point : « L'on sait que la nature ne donne pas tous les talents à la même personne ; un excellent musicien peut n'être pas connaisseur en poésie ; mais le nôtre est trop grand pour que je sois intéressé à dissimuler ses fautes[3]. »

S'il ne se montre guère difficile pour le choix des livrets, il n'admet pas que le poète le soit davantage pour tous les remaniements que paraît exiger la musique. Dans ces conditions, il est aisé d'imaginer combien la collaboration avec Rameau devait être pénible pour les librettistes. Joignez à cela son caractère despotique, son humeur revêche, sa légendaire brusquerie, et vous pourrez entrevoir à quelles séances orageuses donnait lieu la composition d'un opéra de Rameau. On songe à la collaboration de Lully et de Quinault, telle que la décrit Lecerf de La Viéville[4]. Mais les corrections de Lully, plus cultivé que Rameau, portent autant sur le contenu littéraire du drame que sur les besoins de la musique : dans *Phaéton*, il fait changer « des scènes entières » pour adoucir le caractère de Phaéton, que Quinault faisait « dur à l'excès ». Rameau ne s'inquiète guère de la valeur littéraire du livret : il ne pense qu'aux occasions de loger sa musique. Il n'hésite pas à tailler dans le vif du poème ou au contraire à ralentir l'action, pour y insérer des morceaux de son goût. Plusieurs des fautes

1. Clément, *Les cinq années littéraires*, III, 4 (Lettre 69, février 1751).

2. Chevrier, *Les ridicules du siècle* (1752), p. 61-62. — Outre ces deux versions, qui datent du vivant de Rameau et de sa période la plus glorieuse, on peut citer encore celle de Decroix, qui écrivait après la mort du musicien : « Quelqu'un reprochant à Rameau de s'attacher à cet écrivain peu renommé (Cahusac) : « Qu'on me donne, répondit-il, « la *Gazette de Hollande*, et je la mettrai en musique. » Ce mot, que d'autres attribuent à Mondonville, peint la haute idée qu'il avait de son art. » (Decroix, Notice sur Rameau dans la *Biographie Michaud* [1811].)

3. Maret, *Eloge historique de M. Rameau* (1766), p. 32.

4. Après avoir reçu le livret de Quinault, agréé par le roi et revu par l'Académie, Lully « examinait mot à mot cette poésie revue et corrigée, dont il corrigeait encore ou retranchait la moitié, lorsqu'il le jugeait à propos. Et point d'appel de la critique, il fallait que son poète s'en retournât rimer de nouveau ». (*Comparaison de la musique italienne et de la musique française* [1705], II, 214-215.)

de construction que l'on relève dans les livrets doivent sans doute être attribuées à l'intervention du musicien. Collé, qui en avait gros sur le cœur depuis l'expérience de *Daphnis et Eglé* (1753), se plaint, sans doute avec quelque exagération, de cette intervention tyrannique. « En donnant les louanges les plus grandes et les plus méritées au génie de Rameau, il faut pourtant avouer que ce grand homme a fait un tort considérable à l'opéra, en sacrifiant, sans esprit et sans goût, continuellement les poèmes à sa musique [1]. »

Cependant, il ne faudrait pas prendre au pied de la lettre tous les griefs d'un librettiste malmené. Si l'on en croyait Collé, Rameau aurait supprimé des livrets presque tout le dialogue dramatique ; il aurait sacrifié sans pitié le récitatif. Il n'aurait « voulu que des airs de violon, des chœurs et des fêtes ; et jamais des scènes, et jamais des poèmes » [2]. Or, comme on le verra, le récitatif tient une place fort importante dans l'œuvre de Rameau, et le musicien le traite toujours avec le plus grand soin. S'il compte pour peu de chose la qualité littéraire des poèmes, il s'applique à exprimer scrupuleusement par sa musique les moindres nuances de ceux qu'il a une fois choisis. A voir avec quelle conscience il analyse le texte de ses récitatifs, on se prend à regretter encore davantage qu'il n'ait pas toujours travaillé sur des vers parfaitement dramatiques et propres à la musique. Il y apporte une sorte d'attention minutieuse qui n'est pas le sens littéraire, mais qui, un peu laborieusement, le remplace.

D'autre part, ce même homme qui tyrannise les librettistes et qui bouleverse leurs scènes, se montre extrêmement soumis aux jugements du public sur les défauts de construction de ses opéras. On sait qu'il a remis sur le métier la plupart de ses grandes œuvres, non pas pour des raisons musicales, mais pour se conformer aux profonds remaniements que la critique avait suggérés aux poètes au sujet de la conduite de l'action. Alors, il cesse de contester l'importance des imperfections du livret. Intraitable pendant l'élaboration de l'œuvre, il se rend à l'évidence après la représentation, qui met en lumière les erreurs et les impossibilités. Il n'hésite pas à supprimer ou à refaire des scènes entières de musique. Voyez comment il explique les « changements » qu'il doit apporter à *Hippolyte et Aricie* dès les premières représentations : « On n'a abrégé les duos et trios que pour accélérer l'action, et nullement par le défaut de la musique. Ainsi des monologues qu'on ne chante pas [3]. » Il reconnaît qu'il a trop mis de musique, et même de bonne musique, pour les nécessités de l'action. Il est obligé d'admettre, à son corps défendant, qu'une action dramatique bien

1. *Journal*, mai 1757 (éd. Bonhomme, II, 93-94).

2. *Journal*, février 1760 (II, 212). Et encore, en sept. 1764 : « Il ne pouvait souffrir les scènes » (II, 375).

3. *Changements conformes à la représentation*, Supplément de 5 pages, relié à la suite de la partition in-folio de 1733 dans l'exemplaire de la Bibl. Nat. (Vm^2 318*bis*).

construite et bien menée est loin d'être sans influence sur la tâche du musicien.

Ce qui est vrai, c'est que Rameau considère l'opéra comme une œuvre essentiellement musicale, dont le livret n'est guère que le prétexte. Il y a là une sorte de théorie bien arrêtée, que Rameau n'a pas exposée lui-même, mais qui est affirmée par ses partisans à l'occasion de ses œuvres. Le succès des *Fêtes d'Hébé*, dont le livret est particulièrement faible, apparaît aux ramistes comme une illustration éclatante de cette théorie : « Lully, disent-ils à ce propos, doit autant à Quinault qu'à son propre génie ; Campra et Destouches n'ont pas moins d'obligation à La Motte et à Danchet : mais un aussi grand homme que Rameau ne devait briller que de son propre éclat ; lui seul pouvait se suffire à lui-même, et suffire à tout le monde. La poésie a son théâtre : qu'elle aille y déployer tous ses avantages. La musique doit avoir aussi le sien : qu'on ne le lui dispute plus ; qu'elle y règne seule ; qu'elle en chasse toute rivale qui veut lutter contre elle..... Principes dignes du restaurateur de la belle harmonie...![1] » Il s'agit bien d'un véritable système, comme écrira le *Mercure* à propos d'une reprise de *Zaïs*, « système dont les partisans prétendaient que la musique seule décidait du sort d'un opéra, et que le poème n'avait presque pas d'influence sur son succès »[2].

Théorie dangereuse, surtout en France, où la mélodie vocale est étroitement dépendante des paroles. Il a fallu tout le génie de Rameau pour la faire triompher. Et encore ce triomphe est-il plus apparent que réel. Car les plus belles réussites de Rameau coïncident précisément soit avec les parties les mieux venues des livrets, soit avec les moments d'où la parole est à peu près absente ou ne joue qu'un rôle secondaire, comme les symphonies ou les chœurs. Quoiqu'il en faille penser, les idées de Rameau sur le livret, autant que les livrets de ses opéras, montrent bien où réside le principal intérêt de son œuvre dramatique. C'est dans la musique elle-même. Et l'étude de cette œuvre doit être avant tout une étude musicale, portant beaucoup moins sur la physionomie particulière des différentes pièces, que sur les divers genres de musique et les divers procédés de style qui y sont employés.

IV. — DIGRESSION SUR LE SPECTACLE

Avant d'aborder cette étude musicale, il convient de donner encore quelques détails sur les conditions matérielles de la représentation des opéras de Rameau, sur le spectacle proprement dit. Digression peut-être, car ces détails ne sont pas strictement indispensables à une étude critique. Mais cette digression a son

1. *Le Postillon français*, 30 juin 1739. Cité par Malherbe, Commentaire des *Fêtes d'Hébé*, p. XXVI. Cf. *Sentiment d'un harmoniphile* (1756), p. 51-52.

2. *Mercure*, mars 1762. Cité par Malherbe, Commentaire de *Zaïs*, p. XLIII.

utilité : elle permettra de situer la musique de Rameau dans son cadre primitif, et même d'en mieux comprendre certains caractères. Elle se rattache d'ailleurs à l'étude du livret, puisque la mise en scène fait partie des moyens d'expression du librettiste, est imaginée surtout par lui et se trouve généralement indiquée dans le texte littéraire [1].

Si on laisse de côté les théâtres de la cour, tels que ceux de Versailles et de Fontainebleau, tous les opéras de Rameau ont été représentés, lors de leur création, dans la vieille salle du Palais-Royal, située rue Saint-Honoré, entre la rue de Valois et la rue des Bons-Enfants. C'était la salle construite par Le Mercier en 1639 pour le cardinal de Richelieu et occupée ensuite par la troupe de Molière. Lully, après la mort de Molière, en avait fait chasser les Comédiens Français (1673) et y avait installé l'Opéra, qui y resta près d'un siècle, jusqu'à l'incendie du 6 avril 1763 [2].

Cette salle, qui vit tous les triomphes de l'opéra français classique, était beaucoup trop petite pour ce genre de spectacle (elle n'avait pas 20 mètres de largeur). Elle est, dit le directeur De Thuret dans un mémoire de 1735, « la moins décorée et la moins spacieuse qu'il y ait en Europe » [3]. Les accès et l'aménagement intérieur étaient fort incommodes, et l'aspect général, malgré les peintures et les dorures, produisait une impression de mesquinerie dont les Parisiens avaient tout lieu d'être honteux. « Notre salle de l'Opéra, écrit Raynal en 1750, est incontestablement d'une barbarie qui déshonore la nation [4]. » Le « petit prophète de Boemischbroda », dans la fiction de Grimm, prend l'Opéra de Paris pour un théâtre de marionnettes. De Brosses, visitant le théâtre San Carlo de Naples en 1739, remarque que la scène seule y est plus grande que toute la salle de l'Opéra de Paris : « En vérité, nous devrions être honteux de n'avoir pas dans toute la France une salle de spectacle... Soyez bien certain que le théâtre proprement dit de la salle de Naples est plus grand que toute la salle de l'Opéra de Paris et large à proportion ; et voilà ce qu'il faut pour déployer des décorations [5]. »

1. Certains librettistes s'intéressent même de très près à la réalisation scénique. Cahusac écrit l'article *Décoration* de l'*Encyclopédie* et se passionne pour les machines, jusqu'à en inventer lui-même.

2. Après l'incendie, et pendant la construction d'une nouvelle salle sur le même emplacement, l'Opéra s'installa provisoirement dans la Salle des Machines des Tuileries, aménagée à cet effet par Soufflot. Rameau put y assister, quelques mois avant sa mort, à une représentation triomphale de *Castor et Pollux*, donnée pour l'inauguration (24 janvier 1764).

3. Manuscrit Amelot (Bibl. de l'Opéra), p. 277-278.

4. Raynal, *Nouvelles littéraires* (1750) dans *Correspondance litt.*, I, 421-422. — Cf. Grimm, *ibid.*, V, 271 et XVI, 316 ; Noverre, *Lettres sur les arts imitateurs* (1807), II, 93-94 ; et Dacier, *M^lle Sallé* (1909), 30-31.

5. *Lettres familières* (éd. Colomb), I, 344-345.

LES DÉCORS

Les décors, et toute la mise en scène, se ressentent naturellement des dimensions insuffisantes du local. Ils sont moins magnifiques et moins ingénieux que dans les vastes théâtres de Naples, de Venise ou de Milan, comme le constate de Brosses après Raguenet [1]. On connaît la description féroce qu'en a donnée Rousseau dans *la Nouvelle Héloïse* : « Figurez-vous une gaîne large d'une quinzaine de pieds et longue à proportion : cette gaine est le théâtre. Aux deux côtés, on place par intervalle des feuilles de paravent, sur lesquelles sont grossièrement peints les objets que la scène doit représenter. Le fond est un grand rideau peint de même, et presque toujours percé ou déchiré, ce qui représente des gouffres dans la terre ou des trous dans le ciel, selon la perspective. Chaque personne qui passe derrière le théâtre et touche le rideau produit en l'ébranlant une sorte de tremblement de terre assez plaisant à voir. Le ciel est représenté par certaines guenilles bleuâtres, suspendues à des bâtons ou à des cordes, comme l'étendage d'une blanchisseuse [2]. »

Mais on ne doit pas se contenter de cette caricature pour juger les décors de l'Opéra de Paris à l'époque de Rameau. Il est trop facile de tourner en ridicule les artifices toujours grossiers de l'illusion théâtrale. D'autres témoignages contemporains, non moins importants que celui de Rousseau, nous montrent les décors français sous un jour plus favorable. Non seulement les partisans de notre opéra protestent vivement contre les descriptions de Rousseau et assurent que les décorations « sont actuellement plus brillantes et mieux dessinées qu'elles n'ont jamais été » [3]. Mais des italianisants comme Grimm concèdent que les décors de l'Opéra de Paris, malgré leurs dimensions réduites, ne sont pas sans valeur. [4] Et des Italiens même les admirent. « Les décorations du Théâtre de l'Opéra sont belles, écrit Riccoboni en 1738, mais elles ne peuvent pas se comparer à celles d'Italie, parce que la petitesse du théâtre ne permet pas de les faire aussi grandes... [5] » Goldoni, voyant pour la première fois l'Opéra de Paris en 1763, à son arrivée d'Italie, trouve « les décorations superbes [6]. »

En réalité, on constate à l'époque de Rameau, et même à l'occasion de ses

1. De Brosses, *ibid.*, II, 341-342. Cf. Raguenet, *Parallèle...* 114-118,

2. *La Nouvelle Héloïse* (1761), partie II, lettre 23.

3. *Idées sur l'opéra* (1764), p. 20. Et l'auteur ajoute : « Je suis fâché pour l'honneur de M. Rousseau de l'humeur avec laquelle il en a parlé. »

4. Grimm, *Le petit prophète de Boemischbroda* (1753), dans *Correspondance litt.*, XVI, 316. Cf. Noverre, *Lettres sur la danse* (1760), p. 190-191, et *Lettres sur les arts imitateurs* (1807), II, 95.

5. *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe*, 141.

6. *Mémoires* (éd. 1787), III, 39.

opéras, un effort intéressant pour embellir et pour perfectionner la décoration théâtrale. Quand Rameau fait ses débuts à l'Académie Royale de Musique, Servandoni est justement en train d'y réaliser ses fameuses innovations dans la plantation du décor.

Venu à Paris en 1724, le célèbre décorateur et architecte florentin, après quelques essais retentissants, avait été nommé, en 1728, premier peintre-décorateur de l'Opéra, et il conserva ce titre jusqu'en 1743, bien qu'il n'y ait vraiment travaillé d'une manière continue que jusqu'en 1737 [1]. Il a eu surtout le mérite d'introduire sur la scène de l'Opéra de Paris le système de la plantation oblique des décors. Auparavant, la décoration se présentait toujours de face, en lunette, et comportait, outre la toile de fond, une série de châssis de toile peinte, disposés parallèlement sur les côtés, ce qui causait à la longue, en dépit des changements, une impression assez monotone. Servandoni inaugura la décoration diagonale : il disposa les châssis irrégulièrement, en lignes obliques ou brisées, et l'ensemble y gagna en vraisemblance et en variété. C'est là sa principale innovation. Il la compléta par une application rigoureuse des principes de la perspective, en donnant aux objets leurs véritables proportions, en ne peignant souvent sur les châssis qu'une petite partie des édifices et des paysages, qui paraissaient ainsi se continuer dans le cintre. Les dimensions minuscules de la scène de l'Opéra semblèrent avoir été subitement agrandies. Enfin, Servandoni apporte dans la décoration ses connaissances professionnelles d'architecte : il construit logiquement, comme pour une réalisation effective ; il sait aussi représenter les matériaux les plus séduisants pour l'œil, marbres polychromes, bronzes dorés, cristaux et pierreries. On comprend que le décor ainsi renouvelé ait émerveillé les Parisiens par ses qualités de réalisme, de solidité et de magnificence [2].

En même temps que Servandoni et après lui, un des maîtres de la peinture française, François Boucher, travailla aux décorations de l'Opéra [3]. Mais il ne

1. V. Jeanne Bouché, *Servandoni* (*Gaz. des B.-Arts*, août 1910, p. 121-146). — Servandoni (1695-1766), outre sa collaboration à l'Opéra, se fit encore connaître à Paris par la façade monumentale de Saint-Sulpice (1733-1745), par l'organisation de grandes fêtes publiques et par la création de ses curieux « spectacles en décoration », inaugurés en 1738 dans la Salle des Machines des Tuileries. « Il était célèbre dans toute l'Europe », constate Grimm en 1766 (à l'occasion de sa mort). Membre de l'Académie Royale de Peinture et Sculpture depuis 1731, il fit, de 1740 à 1760, plusieurs séjours dans diverses cours étrangères.

2. Parmi les réussites les plus célèbres de Servandoni, on peut citer les Champs-Elysées dans la reprise de *Proserpine* (1727), l'embouchure du Nil dans *Orion* (1728, musique de Lacoste), le palais du Soleil dans la reprise de *Phaéton* (1730), la mosquée de *Scanderberg* (1735, musique de Rebel et Francœur), et le jardin de la Fête des Fleurs dans les *Indes Galantes* (1735).

3. La collaboration de Boucher à l'Opéra mériterait d'être étudiée de plus près qu'on ne l'a fait jusqu'à présent, bien que des documents essentiels aient aujourd'hui disparu. Intermittente de 1737 à 1743, cette collaboration fut plus continue de 1743 à 1748, et

parvint pas à faire oublier le Florentin, et sans doute n'était-il pas capable de le remplacer complètement. Boucher est trop uniquement peintre, et pas assez homme de théâtre. Il se plaît à dessiner, avec la plus grande fantaisie, des cartons de décors et de costumes ; les tons de sa peinture sont tout à fait en harmonie avec l'atmosphère de l'Opéra ; il conçoit des toiles de fond qui sont de véritables tableaux, « beaux paysages, où l'on reconnaît avec plaisir un heureux mélange des vues de Rome et de Tivoli avec celles de Sceaux et d'Arcueil »[1]. Mais il est beaucoup moins à l'aise dans la plantation du décor, dans l'application des lois de la perspective ou de l'architecture. Il voit les choses de haut, il imagine, il inspire, il conseille, il « dirige », comme disent les comptes-rendus du temps ; il est trop peu préoccupé de la réalisation matérielle de ses conceptions. Les contemporains n'ont pas manqué de le lui reprocher et il faut nous en rapporter à leur témoignage, puisque l'œuvre de décoration de Boucher, comme celle de Servandoni, paraît être irrémédiablement perdue. Une *Lettre sur la peinture*, de 1748, dit qu'il « sacrifie tout aux saillies de son imagination », et que ses décors sont « d'un peintre qui s'est mêlé d'architecture, sans en comprendre les vrais principes »[2]. Raynal est encore plus dur : « Boucher, qui est le meilleur peintre que nous ayons pour le gracieux, dirigeait assez mal les décorations de l'Opéra, parce qu'il n'entendait pas la perspective »[3].

Les autres décorateurs qui se succédèrent à l'Opéra du vivant de Rameau sont de moindre envergure, et ne semblent pas y avoir exercé une influence bien personnelle, sauf, peut-être, l'Italien Pietro Algieri, dit Piètre ou Pierre, qui fut le successeur immédiat de Boucher comme « peintre ordinaire de l'Académie Royale de Musique »[4]. D'ailleurs, de plus en plus, les travaux de décoration seront réalisés par une collaboration intermittente, plutôt que par une direction unique et continue. Après Algieri ou avec lui, Tremblin, le trio Guillet-Moulins-de Leuze, de Machy, et enfin les Slodtz[5], continuèrent tant bien que mal

Boucher, régulièrement appointé par l'Opéra, fut alors le véritable successeur de Servandoni. En 1748, il quitte l'Opéra, sans doute à la suite de difficultés avec la direction, et il n'y reparaît que vers la fin de sa carrière pour diriger les décorations de la reprise de *Castor et Pollux* (1764), lors de l'installation provisoire de l'Opéra dans la Salle des Machines des Tuileries. Mais entre temps, il travailla pour la Foire et pour les théâtres de la cour. — Voir Goncourt, *L'Art du XVIII^e siècle*, I, 153, et Mantz, *François Boucher* (1880), p. 100-103 et 149.

1. *Lettre sur la peinture...* (1748), p. 49. Cité par Mantz, *François Boucher*, 102.

2. V. Jeanne Bouché, *Servandoni* (*Gaz. des B.-Arts*, août 1910, p. 132).

3. *Nouvelles litt.* (1749, à propos de *Naïs*), dans *Correspondance litt.*, I, 297.

4. Ancien décorateur du théâtre de Dresde, il fit en 1749, pour *Naïs* et pour *Zoroastre*, des décors très remarqués ; il travailla à la reprise d'*Hippolyte* en 1757, et il se signala encore en 1761, lors de la reprise d'*Armide*. V. Raynal, *Nouvelles litt.* (1749) ; Favart, *Mémoires et correspond.* (éd. 1808), I, 208 ; Bapst, *Essai sur l'histoire du théâtre* (1893), p. 495.

5. V. Bapst, *Essai sur l'histoire du théâtre.*

HIPPOLYTE, porté par les Zéphyrs, est rendu par Diane à Aricie (Gravure du Recueil Général des Opéras XV, 329)
PRISON DE DARDANUS Estampe de Daumont, d'après Piranesi (Bibliothèque Sainte-Geneviève)

l'œuvre de Servandoni, non sans revenir souvent, par commodité ou par économie, aux anciens errements [1]. Mais la personnalité de Servandoni domine tellement celle de ses rivaux, sa renommée, d'ailleurs entretenue par les « spectacles en décoration » des Tuileries, est si fortement établie, que, même après sa rupture avec l'Académie Royale de Musique, il symbolise, pendant toute la carrière de Rameau, l'art de la décoration à l'Opéra. Bien qu'il n'ait pu mettre en scène que les premières œuvres du musicien, il reste, aux yeux du public, comme le décorateur par excellence de l'opéra de Rameau. On trouve leurs deux noms unis, d'une manière tout à fait probante, dans des vers publiés par le *Mercure* en 1755 :

J'ai pris pour la réalité
Ce qui n'en était que l'image.
Ces murmures, ces bruits, ces champêtres concerts
Ne sont dus qu'aux accords d'une adroite musique ;
Et ces paysages divers
Sont les jeux d'un pinceau que dirigea l'optique.
Mais de ces arts ingénieux
Comment s'opèrent les merveilles ?
Servandoni ment à nos yeux,
Et Rameau ment à nos oreilles [2].

Sur les décors les plus marquants des opéras de Rameau, nous possédons quelques trop rares renseignements, soit par les documents d'archives, soit par les comptes rendus des journaux du temps [3]. Il ne faut pas oublier d'ailleurs que les décors nouveaux et signés étaient l'exception plutôt que la règle, et qu'il n'y en avait pas pour chacun des actes, ni même pour chaque opéra. On utilisait, autant que possible, les anciens décors du magasin, en y ajoutant, çà et là, quelque nouveauté sensationnelle qui était annoncée dans les gazettes. *Hippolyte et Aricie*, œuvre d'un débutant, fut montée uniquement avec du matériel ancien, que l'on pouvait aisément trouver dans le théâtre (un temple, les enfers, un palais au bord de la mer, une forêt) ; ce n'est qu'à la reprise de 1757 qu'on y employa une décoration spéciale de Pietro Algieri. Au contraire, *les Indes Galantes* sont créées avec la collaboration de Servandoni,

1. A la mort de Servandoni (1766), Grimm va même jusqu'à dire que « son génie n'a pas laissé de traces sur nos théâtres » et que les décors sont de nouveau « d'une symétrie choquante », « toujours de face », sans « jamais... de décoration en diagonale ». (*Correspondance litt.*, mars 1766, VI, 495.)

2. *Eloge du mensonge* (*Mercure*, juillet 1755, p. 40 et 42).

3. La plupart de ces renseignements se trouvent reproduits dans les *Commentaires* de l'édition Durand, du moins pour les œuvres qui ont été rééditées à l'heure actuelle (jusqu'à *Naïs* inclusivement).

notamment pour le décor de la Fête des Fleurs, dont *le Mercure* nous a laissé une description [1].

Castor ne semble pas avoir occasionné beaucoup de frais avant la grande reprise de 1764, qui inaugura l'installation provisoire de l'Opéra dans la Salle des Machines des Tuileries. Alors c'est Boucher lui-même, qui, après une longue absence, dirige les décorations nouvelles, exécutées par Baudon, Canot et Lallemand, et décrites avec admiration dans les feuilles du temps [2]. Au second acte, un grand monument funéraire « dans le vrai genre de l'antique » ; au quatrième, le paysage des Champs-Élysées, qui a « le vrai, le fini et le précieux du plus agréable tableau de paysage peint sur le chevalet »; au cinquième acte, les environs de Sparte, avec un arc de triomphe « imité de Piranesi »; et enfin, la merveille des merveilles, la vision des cieux qui termine l'œuvre : le palais aérien de Jupiter, architecture légère soutenue par des nuages, lumineuse et transparente, entourée par les « pavillons » des diverses planètes, avec une vue d'une partie du Zodiaque, que parcourt « le globe du Soleil ». « Une chaleur, un feu vaporeux règne tellement dans cette décoration, que tout est lumière... L'ordonnance des parties d'architecture est élégante, noble et céleste. La matière paraît en être de lapis surhaussé d'or. Mais plutôt, par un prestige singulier, la matière s'y distingue à peine : tout y est fondu et tout y est distinct, en sorte que dans ce brillant ensemble, on ne voit, on ne sent que la divinité dont on peint le séjour [3]. »

Pour *Dardanus*, si les décorations des premières mises n'ont guère laissé de traces dans la chronique du temps, la reprise de 1760 fut marquée par « un des plus beau morceaux de perspective qu'on ait vus au théâtre »[4], le décor de la prison de Dardanus, au quatrième acte. Ce décor est la reproduction d'une des fameuses *Prisons* de Piranesi, adaptée au théâtre par un élève de Servandoni, Machi ou de Machy, « peintre du roi et de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture [5] ». Machi, suivant les principes de son maître, y prouvait, dit le

1. « ... Tout le fond du théâtre représente des berceaux décorés de guirlandes de fleurs et de lustres de cristal. Ces berceaux sont à deux étages : le premier est rempli de jeunes odalisques de diverses nations et le deuxième des esclaves d'Ali chantants. Ces arcades, qui se joignent sur le devant à une fontaine ornée, paraissent s'enfoncer aux deux côtés dans un grand lointain ». (*Mercure*, sept. 1735, p. 2045-2046).

2. Voir *Commentaire* p. LXXI-LXXII. Les décorateurs dirigés par Boucher « ont tellement saisi la pensée et même la manière de ce grand maître qu'on dirait que sa main et son esprit ont conduit leurs pinceaux ». *Mercure*, février 1764, p. 194.

3. *Mercure*, février 1764, Boucher avait encore « dirigé », la même année, les décorations de la reprise des *Fêtes d'Hébé*, qui, dans leur nouveauté, n'avaient pas entraîné de grandes dépenses. Le « jardin » de la 3e entrée fut particulièrement apprécié. (*Avant-coureur*, 18 juin 1764.)

4. *Avant-coureur*, 21 avril 1760, Voir *Commentaire* p. LXII-LXIII.

5. *Mercure*, juin 1760. Cf. Bapst, *Essai sur l'histoire du théâtre* (Liste des décorateurs). Les archives de l'Opéra possèdent également une série de dessins de Slodtz pour la prison de *Dardanus*.

Mercure, « qu'avec du génie, on peut faire *du grand* dans un très petit espace ». « Nous voyons enfin une décoration dénuée d'une monotonie ennuyeuse et d'une froide symétrie, ingénieusement pensée et tendant au grand, soit par le plan, dont la disposition angulaire laisse entrevoir les beaux fuyants, soit par l'effet des clairs et des ombres qui sont portés par deux lampes[1]. » Ce décor fut longtemps célèbre et eut l'honneur, assez rare, d'être popularisé par l'estampe.

Parmi les autres décorations dont le souvenir nous a été conservé, les contemporains mentionnent encore, à propos des œuvres de Rameau, l'inondation du Nil (par Brunetti) dans l'acte de *Canope* des *Fêtes de l'Hymen*, et quelques décors de Pietro Algieri, tels que le décor unique des trois actes de *Platée*, le palais de Neptune du cinquième acte de *Naïs* et surtout le temple de la dernière scène de *Zoroastre*, dont le livret de Cahusac donnait déjà une description assez détaillée : « Cet édifice éclatant d'ordre composite est à jour. Les colonnes cannelées d'or sont couleur de feu : elles sont posées sur des bases et surmontées de chapiteaux d'or. Les voûtes qui descendent pour s'unir aux colonnes forment une mosaïque or, argent et vert. Un dôme immense dans le fond forme le sanctuaire ; il est séparé du reste de l'édifice par une balustrade d'or. On y voit dans le milieu les mages prosternés autour du feu sacré[2]. »

Si la plupart des documents figurés sont malheureusement détruits, on entrevoit cependant combien cette partie de la mise en scène avait d'attrait pour le spectateur des opéras de Rameau. Il faut surtout retenir le rôle qu'elle jouait dans la conception même du livret et dans la distribution de la matière dramatique. A cet égard, l'article *Décoration* de l'*Encyclopédie*, écrit précisément par Cahusac, le librettiste favori de Rameau, contient des recommandations extrêmement suggestives et qui méritent d'être citées en entier : « La *décoration* à l'opéra fait une partie de l'invention. Ce n'est pas assez d'imaginer des lieux convenables à la scène, il faut encore varier le coup d'œil que présentent les lieux, par les décorations qu'on y amène. Un poète qui a une heureuse invention, jointe à une connaissance profonde de cette partie, trouvera mille moyens fréquents d'embellir son spectacle, d'occuper les yeux du spectateur, de préparer l'illusion. Ainsi, à la belle architecture d'un palais magnifique ou d'une place superbe, il fera succéder des déserts arides, des rochers escarpés, des antres redoutables. Le spectateur effrayé sera alors agréablement surpris

1. *Avant-coureur*, 21 avril 1760. La suite du passage révèle un souci de la répartition de la lumière, qui paraît être assez nouveau dans la mise en scène du XVIII^e siècle. (V. *Commentaire*, p. LXIII.)

2. Cf. dans de La Porte, *Anecdotes dramatiques* (1775), II, 283, une description qui est d'ailleurs inspirée par celle de Cahusac. — Pour le temple égyptien qui forme le décor de *La Naissance d'Osiris*, Cahusac montre, dans une note placée en tête du livret, un réel souci de la couleur locale : « Les temples des anciens Égyptiens étaient entourés de plusieurs avenues de colonnes et ne ressemblaient point aux modèles que nous avons des temples des Grecs et des Romains. »

de voir une perspective riante coupée par des paysages agréables prendre la place de ces objets terribles. De là, en observant les gradations, il (*sic*) lui présentera une mer agitée, un horizon enflammé d'éclairs, un ciel chargé de nuages, des arbres arrachés par la fureur des vents. Il le distraira de ce spectacle par celui d'un temple auguste : toutes les parties de la belle architecture des anciens rassemblées dans cet édifice formeront un ensemble majestueux ; et des jardins embellis par la nature, l'art et le goût, termineront d'une manière satisfaisante une représentation dans laquelle on n'aura rien négligé pour faire naître et pour entretenir l'illusion. »

LES MACHINES

A côté du décor fixe, un des plus vifs attraits de l'opéra français est le décor mouvant, œuvre du machiniste. Sans parler de certains mouvements simples, faciles à réaliser [1], cette machinerie tend à représenter soit des phénomènes observables dans la nature, soit surtout les prodiges du merveilleux.

La représentation des phénomènes naturels a été longtemps considérée comme réservée à l'opéra [2]. Les orages, les éclairs, la mer agitée, le courant des fleuves sont mis fréquemment sous les yeux du spectateur. D'ailleurs cette imitation est, comme on pense, assez grossière, et Rousseau, dans *la Nouvelle Héloïse*, a beau jeu de s'en divertir : « La mer agitée est composée de longues lanternes angulaires de toile ou de carton bleu, qu'on enfile à des broches parallèles et qu'on fait tourner par des polissons. Le tonnerre est une lourde charrette qu'on promène sur le cintre, et qui n'est pas le moins touchant instrument de cette agréable musique. Les éclairs se font avec des pincées de poix-résine qu'on projette sur un flambeau ; la foudre est un pétard au bout d'une fusée [3]. » Dans *les Fêtes d'Hébé*, « on voit s'avancer, au fond du théâtre, une toile d'argent qui imite le cours d'un ruisseau » [4]. L'acte des *Incas*, des *Indes Galantes*, nous montre un volcan en éruption, dont la première ébauche se trouve déjà dans la *Proserpine* de Lully. Il y a dans *Canope*, la seconde entrée des *Fêtes de l'Hymen*, un débordement du Nil qui fit une vive impression sur le

1. Par exemple, les mouvements de navires, tels que ceux des *Indes Galantes* (I, 4, 77) : « Les vaisseaux de Valère avancent et paraissent chargés des présents du pacha, portés par des esclaves africains. »

2. « Quant à la pluie, à la grêle, aux éclairs, au tonnerre, toutes ces calamités de la nature sont excellentes dans un opéra et ridicules dans une tragédie, où les orages doivent se passer, non dans les airs, mais dans le cœur des personnages et, par contre-coup, dans celui des spectateurs. » (Bachaumont, *Mémoires secrets*, XXII, 2 mars 1783.) La pluie d'eau naturelle fut essayée pour la première fois à l'Opéra dans la *Sémiramis* de Destouches (1718), et d'ailleurs sans grand succès.

3. *La Nouvelle Héloïse*, partie II, lettre 23.

4. I, 5, 94 (vers la fin de la fête allégorique donnée par Sapho au roi Hymas).

public [1]. Peu avant la mort de Rameau, le machiniste Girault imaginera même un dispositif permettant de représenter les changements du ciel [2].

Mais un des traits caractéristiques de l'opéra français de cette époque est la mise en scène des péripéties surnaturelles qui résultent de l'emploi persistant du merveilleux. On y trouve encore les « machines » [3], au sens du XVII[e] siècle. Les apparitions de dieux, les vols, les métamorphoses, les transformations magiques du lieu de la scène, sont d'usage courant à l'Opéra de Paris. C'est là un élément essentiel du théâtre lyrique, tel que le conçoivent la plupart des Français du temps de Louis XV. « La grande machine, écrit Cahusac en 1751..., en est une des premières beautés [4]. » Ces machines, ainsi que le merveilleux, ont à peu près disparu de l'opéra dans le reste de l'Europe. Les étrangers viennent les voir comme une curiosité. « Aujourd'hui que l'Italie les a abandonnées, il n'y a plus qu'en France, et surtout à Paris, où le goût et l'usage des machines se soit conservé. Il est vrai qu'il n'y a jamais été porté au degré de perfection où les Italiens l'ont poussé ; mais c'est toujours un plaisir de plus pour les spectateurs qui aiment les machines, que de jouir encore d'une chose qui ne subsiste plus dans presque toute l'Europe [5]. »

Il suffit de parcourir les livrets des opéras de Rameau pour voir combien étaient nombreuses les occasions de faire intervenir les machines. Rappelons quelques exemples. Au dernier acte de *Castor*, « Jupiter descend du ciel sur son aigle » ; peu après « les cieux s'ouvrent et laissent voir le Zodiaque ; le Soleil sur son char commence à le parcourir : ... plusieurs globes de feu descendent sur des nuages et les génies qui y président s'unissent aux Planètes et aux Astres pour former le divertissement » [6]. Dans la seconde entrée des *Fêtes d'Hébé*, « des nuages chargés de trompettes, de timbales, de hautbois et de bassons descendent sur le théâtre » [7]. Dans *les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour*, on voit le dieu Canope, « sur un char traîné par des crocodiles, s'élancer du haut des cataractes jusqu'au milieu du fleuve » [8]. Le prologue de *Naïs* repré-

1. On trouve déjà un essai d'inondation à la fin de l'*Ariane* de Mouret (1717) : « La foudre tombe sur le labyrinthe, qui se démolit dans la mer ; ... et la mer vient inonder le théâtre ».

2. En faisant tourner imperceptiblement la toile d'horizon sur des machines cylindriques. V. *Mercure*, janvier 1763, II, 115 (à propos d'*Achille et Polyxène* de Dauvergne).

3. Voir l'*Introduction*, p. 13-15.

4. Art. *Ballet* de l'*Encyclopédie*. Cahusac joint même « aux talents du poète ceux du machiniste. C'est lui qui a inventé et fait exécuter les principales machines de l'opéra de *Naïs*, ainsi que celles du fleuve Canope, dans les *Fêtes de l'Hymen et de l'Amour* ». (*Mercure*, mai 1749, à propos de *Naïs*.)

5. Riccoboni, *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe* (1738), p. 139.

6. V, 5, 198, V, 6, 202 et V, 7, 208.

7. II, 8, 170.

8. II, 5, 166.

sente « la guerre des Titans contre les dieux : ils entassent montagnes sur montagnes ; une machine enlève les géants et les montagnes à la fois, en sorte que l'illusion est poussée au point de croire que ce sont les fils de la terre qui grimpent sur les rochers qu'ils mettent les uns sur les autres, et qui les font monter jusqu'au ciel, où ils attaquent les dieux ; Jupiter alors les foudroie, et la machine s'abîme avec les montagnes et les Géants pêle-mêle ; ce qui forme un spectacle fort beau et qui est fort bien exécuté »[1].

A vrai dire, l'exécution est loin d'être parfaite. Sans compter la difficulté presque insurmontable de réaliser de pareils programmes avec un minimum de vraisemblance, les machines ne se sont guère perfectionnées depuis le XVII^e^ siècle, malgré les efforts ingénieux de quelques machinistes célèbres en leur temps[2]. « Je ne crois pas, dit un critique de 1764, que cette partie ait beaucoup acquis depuis l'institution de l'Opéra, on n'a point assez cherché à cacher les causes. C'est un dieu qui descend, je vois toujours les cordes auxquelles son char est suspendu[3]. » Toujours les cordes, comme au temps de Perrault et de La Fontaine. On les jette avec bruit, dans les moments les plus dramatiques, au travers de la scène trop petite, et on les manœuvre cyniquement sous les yeux du public. A la reprise de *Zoroastre*, en 1756, « les ouvriers paraissaient même aux yeux des spectateurs pendant une scène intéressante, et on les entendait se crier l'un à l'autre : *poussez, tirez* »[4]. Dans ces conditions, les « vols » des dieux sont d'un ridicule lamentable. « Les chars des dieux et des déesses sont composés de quatre solives encadrées et suspendues à une grosse corde en forme d'escarpolette ; entre ces solives est une planche en travers de laquelle le dieu s'assied, et sur le devant pend un morceau de grosse toile barbouillée, qui sert de nuage à ce magnifique char. On voit vers le bas de la machine l'illumination de deux ou trois chandelles puantes et mal mouchées qui, tandis que le personnage se démène et crie en branlant dans son escarpolette, l'enfument tout à son aise : encens digne de la divinité[5]. »

Et puis, il y a les « monstres », espèce assez commune dans la faune de

1. Collé, *Journal...*, avril 1749 (éd. Bonhomme, I, 70).

2. A l'époque de Rameau, le grand machiniste est Arnould, « machiniste du roi et de l'Académie Royale de Musique », fort apprécié par Cahusac et encore cité avec admiration par Noverre (*Lettre sur les arts imitateurs* [1807], II, 95). Il était secondé par son collègue Girault, plus jeune que lui, qui le remplaça définitivement à l'Opéra en 1763. Voir les *Commentaires* des *Fêtes de l'Hymen* (LIII et LXXII) et de *Naïs* (LV-LVI).

3. *Idées sur l'Opéra* (1764), p. 19. — Cf. l'*Introduction*, p. 14 n. 1.

4. *Sentiment d'un harmoniphile* (1756), p. 157, n. 2. — Cf. Grimm, *Le petit prophète de Bœmischbroda* (1753), dans *Correspondance litt.*, XVI, 317.

5. Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, partie II, lettre 23. — Marmontel, le collaborateur de Rameau, signale de son côté le ridicule et le danger de « ces vols si mal exécutés, dans lesquels, à la place de Mercure et de l'Amour, on ne voit qu'un malheureux suspendu à une corde, et dont la situation fait trembler tous ceux qu'elle ne fait pas rire ». (*Eléments de littérature*, art. *Décoration.*)

l'opéra, ces monstres dont la croupe « se recourbe en replis tortueux ». *Hippolyte* nous montre précisément au naturel celui du récit de Théramène [1]. Au quatrième acte de *Dardanus*, il y en a un autre, que l'on voit « sortant des flots » et qui exerce son « ravage » en « vomissant des flammes ». Dans *Castor*, Pollux en rencontre quelques-uns de moindre importance à l'entrée des enfers. Mais tous sont si grossièrement figurés qu'ils ne sauraient faire peur à personne. Les partisans les plus décidés de l'opéra français traditionnel ne trouvent rien à « alléguer en faveur de ces monstres ridicules et même indécents qu'on emploie quelquefois, qui laissent presque voir la forme humaine sous une toile blanchâtre, et dont les jambes traînantes de ceux qui en sont revêtus achèvent de tirer des spectateurs un rire de mépris, qui est le seul mouvement que puissent exciter des objets aussi mal représentés » [2]. Rousseau en fait des gorges chaudes dans la lettre déjà citée de *la Nouvelle Héloïse* : « Ajoutez à cela les monstres, qui rendent certaines scènes fort pathétiques, tels que des dragons, des lézards, des tortues, des crocodiles, de gros crapauds, qui se promènent d'un air menaçant sur le théâtre, et font voir à l'Opéra les tentations de Saint-Antoine. Chacune de ces figures est animée par un lourdeau de Savoyard qui n'a pas l'esprit de faire la bête. »

LES COSTUMES

Les costumes ne se sont guère modifiés depuis l'époque de Lully, sauf quelques concessions à la mode du temps (surtout dans l'habillement des femmes). Ils surpassent toujours en richesse et en élégance ceux des autres théâtres de l'Europe, comme le remarquait déjà, au début du siècle, l'italianisant Raguenet [3]. Les étrangers en conviennent volontiers. « L'Opéra, écrit Riccoboni en 1738, est d'une magnificence qui surprend pour la quantité et pour la qualité des habits. Quoiqu'en faux, ils sont brodés dans un goût excellent, et, pour l'éclat, ils égalent les habits fins de la tragédie. La diversité et le galant des habits des danseurs est une chose superbe, et que l'on ne voit qu'en France [4]. » Le public semble avoir été très sensible à cette richesse des costumes. On y veillait tout particulièrement pour les représentations de la cour. A la reprise de *Dardanus*, en 1763, « les habits même du chœur étaient ornés de pierreries,

1. IV, 3, 180 : « La mer s'agite ; on en voit sortir un monstre horrible. » Hippolyte combat le monstre, qui l'environne de flammes et le fait disparaître. Les flammes sont produites par des pétards allumés dans les naseaux. (v. Boissy, *Le Badinage*, sc. IX, p. 52).

2. *Sentiment d'un harmoniphile* (1756), p. 60. D'ailleurs, malgré ces ridicules presque inévitables, les monstres d'opéra auront la vie dure. Que l'on songe au gigantesque serpent du début de la *Flûte enchantée* et au dragon de *Siegfried*.

3. « Enfin, les Français l'emportent sur les Italiens, dans les opéras, pour les habillements des acteurs et des actrices ; ils sont d'une richesse, d'une magnificence, d'une élégance et d'un goût qui passent tout ce qu'on voit ailleurs. » (*Parallèle...* [1702], p. 19.)

4. *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe*, 140-141.

ce que l'on n'avait jamais vu », et le roi, tout en exprimant sa satisfaction, recommanda de rendre l'habit de Dardanus « encore plus magnifique, si cela était possible »[1].

Mais, pour le réalisme et la couleur locale, aucun progrès véritable n'a été fait depuis le XVII[e] siècle. C'est seulement dans les toutes dernières années de Rameau que l'opéra commence à se ressentir de cette réforme du costume qui a été déjà tentée sur d'autres scènes et qui modifiera si profondément l'aspect du théâtre français vers la fin du règne de Louis XV. D'ailleurs, le réalisme du costume est interdit, par la nature même des sujets, à une bonne part des personnages de l'opéra. Comment pourrait-on habiller d'une manière vraisemblable les dieux, les demi-dieux, les « génies », sans compter les personnages allégoriques tels que les Plaisirs, les Songes ou les Vents ? C'est ici le domaine de la fantaisie, et il faut reconnaître que cette fantaisie peut n'être pas sans charme. Mais elle est bien près d'être compromise si, comme il arrive souvent, le costume de ces êtres irréels se rapproche par trop des modes de l'époque. Diane, avec son arc à la main et un croissant de lune dans sa coiffure, porte la robe à paniers, comme les dames de la cour de Louis XV[2]. L'Amour est en « culotte de taffetas rose »[3], Apollon « en bas blancs et en habit brodé »[4]. On souhaiterait pour les personnages de la mythologie ou de la féerie un habillement plus capable de dépayser le spectateur.

Pour les personnages plus humains, assez voisins de ceux de la tragédie, aucun essai de couleur locale. Ils sont également en habit de cour ou à peu près[5], et l'on ne songe pas encore à emprunter à la statuaire antique la silhouette simple et neutre du costume grec. Mais ici, l'opéra, tragédie chantée, s'autorisait de l'exemple même de la tragédie, qui était encore jouée en habits modernes sans que personne en fût choqué. Cet usage, qui persistera jusque dans la seconde moitié du siècle, pouvait, par analogie, faire accepter sans trop de peine les invraisemblances du costume, même dans les personnages féeriques. Aux critiques de Grimm sur les costumes de l'opéra, Marmontel a beau jeu de répondre : « Le genre de Corneille et de Racine est-il mauvais ou ridicule parce que nous avons vu longtemps Auguste ou Agamemnon en longue perruque et

1. *Journal* de Papillon de la Ferté, intendant des menus plaisirs (éd. Boysse, p. 127). Il se plaint souvent de la dépense qu'entraînent les magnificences de l'Opéra.

2. Gravure du livret d'*Hippolyte et Aricie*, dans le *Recueil général des opéras*, XV, 329.

3. *Registre des habits* (1752). Cité dans le *Commentaire* de *Zaïs*, p. LIII.

4. Grimm, *Du poème lyrique* (1765), dans *Correspondance litt.*, XVI, 379. — Déjà en 1711, Addison s'étonnait de voir à l'Opéra des « Fleuves chaussés de bas rouges » et Pluton « équipé à la française ». (*Le Spectateur*, Discours XXIII, p. 149 de la traduction de 1714.)

5. Les costumes d'hommes comportent un peu plus de fantaisie, grâce à l'emploi assez fréquent d'une sorte d'habit à la romaine, d'ailleurs extrêmement conventionnel, et grâce à certains accessoires caractéristiques : armures, casques, toques de plumes.

en chapeau avec un panache, Hermione et Camille avec de grands paniers [1]. ?

Ce sont ces paniers qui nous étonnent le plus aujourd'hui, tant ils portent leur date et tant ils sont peu en accord avec les sujets habituels de l'opéra. D'origine anglaise, ils avaient paru pour la première fois en 1716 sur les scènes de la Comédie-Française et de l'Académie Royale de musique, et ils furent adoptés deux ans après par la société parisienne [2]. Tous les personnages féminins de l'opéra de Rameau en sont pourvus, les déesses comme les héroïnes, Diane ou Vénus comme Phèdre ou Télaïre, et jusqu'à la Statue de *Pygmalion*. Les hommes avec leurs *tonnelets* roides et bouffants, semblent aussi vouloir suivre la mode à leur manière [3]. Paniers et tonnelets sont de règle même pour les danseurs. Noverre déplore, en 1760, la gêne qu'ils causent aux mouvements du corps. « Je ne voudrais plus de ces tonnelets roides qui, dans de certaines positions de la danse, placent pour ainsi dire la hanche à l'épaule, et qui en éclipsent tous les contours... Je diminuerais des trois quarts les paniers ridicules de nos danseuses ; ils s'opposent également à la liberté, à la vitesse et à l'action prompte et animée de la danse ; ...ils contraignent et gênent la danseuse à un tel point, que le mouvement de son panier l'affecte et l'occupe quelquefois plus sérieusement que celui de ses bras et de ses jambes [4]. »

Pourtant, ce passage même montre que, du vivant de Rameau, des velléités de réforme se manifestent à l'Opéra en matière de costume. Déjà en 1734, M^lle^ Sallé, une des plus célèbres interprètes des danses de Rameau, fait sensation et presque scandale en dansant à Londres, dans un ballet sur *Pygmalion*, avec un costume plus simple et plus en harmonie avec le sujet. « Elle a osé paraître dans cette entrée sans panier, sans jupe, sans corps, échevelée et sans aucun ornement sur la tête. Elle n'était vêtue, avec son corset et son jupon que d'une simple robe de mousseline tournée en draperie, ajustée sur le modèle d'une statue grecque [5]. » Bien que ce soit là une exception audacieuse, elle révèle du moins quelques tendances vers plus de naturel et de vérité, en accord avec le mouvement général des idées du siècle.

La réforme du costume, inaugurée par Favart et par M^me^ Favart au Théâtre Italien (1753), réalisée par M^lle^ Clairon et par Lekain à la Comédie-Française à partir de 1755, ne pouvait laisser complètement indifférente

1. *Eléments de littérature*, art. *Opéra* (éd. 1819, IV, 792).

2. Funck-Brentano, *La Régence* (1909), p. 101.

3. Le tonnelet, haut-de-chausses d'apparat, large et très étoffé, datait du XVI^e^ siècle.

4. Noverre, *Lettres sur la danse*, 183-185. Les danseurs, sinon les danseuses, étaient encore masqués, comme au XVII^e^ siècle. Cela faisait une disparate choquante entre des personnages de même nature quand les uns étaient chantants et les autres dansants. (*Ibid.*, 220.) Le masque, dont Noverre réclamait la suppression, ne sera rejeté définitivement qu'en 1773, sur l'initiative du danseur Gardel.

5. *Mercure*, avril 1734, p. 770 et suivantes.

l'Académie Royale de Musique. Une première tentative fut faite dans ce sens en 1754, à l'occasion de la reprise d'*Alceste*, d'abord à la cour, et puis à l'Opéra [1]. Lorsque le *Zoroastre* de Rameau fut remis au théâtre en 1756, Cahusac avait projeté pour les costumes de grandes innovations, qui par malheur ne purent être complètement réalisées. « On avait espéré pouvoir offrir dans les habillements de cet opéra le tableau pittoresque de l'ancienne manière d'être des nations qui y ont été introduites. Des obstacles imprévus ont éloigné l'exécution de la plus grande partie de ce projet. Sans doute naîtra-t-il un jour des circonstances plus heureuses [2]. » Quatre ans plus tard, la comédie lyrique des *Paladins*, dernière œuvre représentée de Rameau, comportait un divertissement chinois, pour lequel l'administration de l'Opéra, imitant *les Chinois* de Favart, s'était mise en frais de couleur locale [3]. Mais ces tentatives sont encore bien timides, surtout dans l'opéra proprement dit, où les conventions traditionnelles ne sont pas près de disparaître. Ce n'est qu'après la mort de Rameau, à partir de 1770 environ, que l'Académie Royale de musique commencera vraiment à rechercher, comme on disait alors, « la vérité du costume » [4].

Bien qu'une grande partie des documents aient aujourd'hui disparu, on peut se faire une idée des costumes employés pour les opéras de Rameau, grâce à quelques dessins qui nous ont été conservés et à quelques indications retrouvées dans les inventaires [5]. Voici Diane et Aricie, en robes Louis XV [6] ; voici Castor et Télaïre dans l'accoutrement de la tragédie [7] ; Dardanus, dans un

1. Palissot, *Mémoires pour servir à l'histoire de notre littérature*, article *La Garde* (*Œuvres*, éd. 1809, IV, 410-411).

2. Cahusac, livret de *Zoroastre* (1756), p. 7. Il semble avoir du moins réussi à modifier le costume des bergers : « On a espéré, dit-il, que des bergers de l'ancienne Asie seraient vus sans peine sous des habits différents de ceux dont on a masqué jusqu'ici la bergerie de nos théâtres » (*ibid.*, p. 75, n.).

3. D'ailleurs Favart, dans sa lettre au comte de Durazzo, du 24 mars 1760, signale les imperfections de cette tentative. (*Mémoires et correspondance*, éd. Dumolard, I, 28.)

4. C'est seulement en 1778, lors de la reprise de *Castor et Pollux*, que Mlle Guimard, dans le rôle d'une « Ombre heureuse », ose « quitter le panier dans un genre héroïque » (*Journal de Paris*, 17 oct. 1778). En 1778, la Statue de *Pygmalion* est encore en panier. (V. *Commentaire*, XXI.)

5. Les deux principaux dessinateurs de costumes d'opéra au temps de Rameau sont Martin et Boquet, sans compter Boucher, dont l'influence s'exerce au moins autant sur les costumes que sur les décors. Martin, « dessinateur de l'Opéra » jusqu'en 1757, a publié un album d'estampes de costumes, qui se trouve en feuilles détachées à la Bibliothèque de l'Arsenal (Estampes, 200, [109-128]) et, sous sa forme primitive, dans la bibliothèque particulière de M. Rouché, directeur actuel de l'Opéra. (*Collection des figures théâtrales, inventées et gravées par Martin, cy-devant Dessinateur des habillements de l'Opéra*, Paris, s. d., in-folio, 21 feuillets.) Boquet, qui succéda à Martin dans sa charge, avait commencé à travailler pour l'Opéra dès 1750 environ, et il collabora avec Martin pour la reprise des *Fêtes de l'Hymen* en 1752 à Fontainebleau. Sur Boquet, voir l'étude de M. André Tessier (*Revue de l'Art ancien et moderne*, janvier-mars 1926).

6. Gravure du livret d'*Hippolyte et Aricie* (*Recueil général des opéra*, XV, 329).

7. Musée de l'Opéra.

brillant costume militaire, avec un grand casque à panache [1] ; Phani, Indienne en paniers, dans l'acte des *Incas* des *Indes galantes* [2]. Voici Pygmalion dans son habit « de satin lilas », soit disant « à la grecque », mais pourvu d'un ample tonnelet ; et, près de lui, la Statue animée, toute de blanc vêtue, avec « gants, bas, souliers blancs » et une énorme robe à paniers [3]. Voici le dieu égyptien Arueris, dans *les Fêtes de l'Hymen*, en satin bleu brodé d'argent, toque de plumes blanches, chaussures d'argent lacées de bleu ; et la nymphe Orie, en robe rose (toujours à paniers), bouillonnée et enguirlandée [4]. Voici un Zéphyr, un Triton, une Néréide, avec des attributs plus ou moins stylisés ; un « Africain » et une « Africaine », dont l'exotisme se superpose curieusement aux modes parisiennes [5] ; et même un personnage purement allégorique, un « Plaisir dansant », vive silhouette féminine qu'on croirait échappée d'un bal de la cour [6].

Avec de tels costumes et une telle mise en scène, les mouvements de l'action, les attitudes expressives, et surtout les tableaux d'ensemble, les groupements et les évolutions des personnages, produisent une impression d'irréalité et de convention perpétuelle qui n'est certainement pas favorable à l'émotion dramatique. On pourrait croire que ces invraisemblances auraient été plus choquantes dans l'opéra, fondé sur le spectacle, que dans la tragédie, où l'émotion est créée surtout par le conflit intérieur des passions. Mais le public de l'opéra s'en accommode fort bien, jusque vers le milieu du siècle. Pour les scènes dramatiques, il retrouve aisément l'émotion de la tragédie, en acceptant par surcroît la convention du dialogue chanté. Et pour le reste, il s'abandonne au spectacle ; il entre une fois pour toutes dans cette atmosphère de conte de fées où plus rien ne l'étonne, il se repaît de faciles merveilles, séduit par la variété des tableaux, par l'harmonie des couleurs, des formes et des mouvements. L'illusion est naturellement facilitée par la présence perpétuelle de la musique, qui atténue et qui transpose sur le plan du rêve toutes les invraisemblances de ce monde imaginaire.

Tel est le cadre général où se place la musique de Rameau. Telles sont les conditions dans lesquelles elle a été conçue, et qui l'ont plus ou moins inspirée. Il sera maintenant plus facile d'examiner et d'apprécier cette musique, qui forme l'objet principal de notre étude.

1. Dessiné par Boquet, probablement pour la reprise de 1768 (Archives de l'Opéra).

2. Dessin reproduit dans l'édition Durand, *Commentaire*, p. LXIII.

3. Musée de l'Opéra. V. *Commentaire* de *Pygmalion*, p. XLIV-XLVII.

4. Dessin de Boquet pour la reprise de l'acte d'*Aruéris* à Choisy en 1762 (Bibliothèque de l'Opéra). Nous possédons pour cette reprise un « Programme des Ajustements et des Habillements », conservé aux Archives Nationales, qui indique dans le détail la couleur des costumes. V. *Commentaire* des *Fêtes de l'Hymen*, p. LXXIV-LXXVII.)

5. *Commentaire* de *Naïs*, p. XL, LVI et LX.

6. Archives de l'Opéra. (Dessin destiné à une reprise de *Castor*.)

CHAPITRE III

LE RÉCITATIF

« Il y a dans notre musique trois choses à considérer : le récitatif, les airs chantants et les symphonies. » Cette division, indiquée par d'Alembert en 1759 [1], fournit un plan tout naturel à notre recherche. Il suffira d'ajouter aux « airs chantants » les ensembles vocaux, qui peuvent être considérés comme des sortes d'airs à plusieurs voix.

Le récitatif de Rameau est la partie de son œuvre que le public a eu le plus de peine à admettre et que les critiques de l'époque ont toujours jugée le plus sévèrement. Au moment des *Indes Galantes*, l'opposition est telle que le musicien doit se résoudre à publier sa partition sans les récitatifs, sous forme de « concerts » [2]. L'aveu de la *Préface* mérite d'être retenu : « Le public ayant paru moins satisfait des scènes des *Indes Galantes* que du reste de l'ouvrage, je n'ai pas cru devoir appeler de son jugement. » Même lorsqu'il a triomphé de la cabale et que, par son génie et sa ténacité, il s'est imposé à ses contemporains, Rameau n'obtient pas, pour son récitatif, une adhésion pleine et entière [3]. Les « éloges » publiés après sa mort font tous des réserves sur ce point. Le *Mercure*, en louant les divers aspects de son œuvre, affecte de ne pas parler du récitatif [4]. Maret et Dagoty, pourtant si pleins d'admiration pour leur auteur, se permettent à ce propos une critique déférente : « Il ne porta pas le récitatif, écrit Maret, au point de perfection où l'on apercevait souvent qu'il eût été capable de le conduire, je le sais ; mais si dans cette partie même, il doit en quelques endroits le céder à Lully et à Destouches, je sais qu'il surpassa tous

1. *De la liberté de la musique*, § 18, dans *Mélanges de littérature*, IV, 418.

2. Sauf pour la nouvelle entrée, *les Sauvages*, dont il espère que le récitatif trouvera grâce auprès des musiciens.

3. « Le public revint à pas lent de son égarement. On accorda à Rameau la supériorité dans les symphonies, les ariettes eurent ensuite leur tour, et *Pygmalion* pensa emporter le récit. Mais ce dernier sacrifice ne fut jamais bien entier. » (*Lettre critique et historique sur la musique française, la musique italienne et sur les Bouffons* [1753], p. 8.)

4. Octobre 1764, p. 197.

ceux qui marchèrent en même temps que lui dans la carrière lyrique[1]. » Et Dagoty : « Il négligea trop cette partie, à qui il serait si essentiel de donner une existence nouvelle, et que lui seul était capable de réformer. Mais il craignait, sans doute, les désagréments auxquels l'innovation expose toujours... Après avoir fait les belles scènes de *Dardanus* et de *Castor et Pollux*, il ne lui restait pourtant qu'un pas à faire pour nous laisser le modèle d'un récitatif intéressant. On peut lui reprocher de n'avoir pas eu la force de le franchir : espérons des artistes plus courageux[2]. »

Cette résistance du public et ces impressions généralement défavorables peuvent éclairer le jugement de l'historien, mais elles ne doivent pas faire préjuger la question. Il se peut que nous arrivions sur ce point à des conclusions assez différentes de celles des hommes du XVIII^e^ siècle, tour à tour inféodés au récitatif de Lully et séduits par les nouveautés des Italiens. Pour savoir ce qu'il faut penser du récitatif de Rameau, il est nécessaire de l'étudier directement sous ses trois aspects : le *récitatif simple*, le *récitatif accompagné*, et cette forme ambiguë, mais féconde, que l'on appelle alors dans l'opéra français *récitatif mesuré*.

I. — LE RÉCITATIF SIMPLE

L'expression de récitatif « simple » est employée par les critiques du temps[3] pour désigner le récitatif qui n'est ni « accompagné » par l'orchestre, ni « mesuré » d'une façon régulière. Le récitatif simple est, de beaucoup, la forme la plus fréquente et la plus abondante de la déclamation musicale dans l'opéra français depuis Lully jusqu'à Gluck. Aussi l'appelle-t-on le plus souvent *récitatif* tout court.

Le récitatif, dans l'opéra de l'époque de Rameau, se distingue assez nettement des airs proprement dits, bien que cette distinction soit beaucoup moins tranchée que dans l'opéra italien. Tandis que les airs forment un tout complet, de dimensions définies et de construction plus ou moins régulière, le récitatif se modèle librement sur la conduite du dialogue ou sur les péripéties de l'action, sans être déterminé en rien dans sa forme ni dans son étendue. C'est là la principale différence. On pourrait en indiquer d'autres : mais, si elles sont valables pour l'opéra italien, elles ne s'appliquent pas complètement à l'opéra français.

On pourrait dire, par exemple, que le récitatif simple est soutenu par la seule basse continue, tandis que les airs sont accompagnés par tout l'orchestre.

1. *Eloge historique de M. Rameau* (1766), p. 32-33.

2. *Rameau* (1770), p. 5. On trouvera des réserves plus ou moins analogues dans l'*Eloge* de Chabanon, p. 33, et dans la notice de Decroix pour la *Biographie Michaud*.

3. Voir par exemple Estève, *L'esprit des beaux-arts* (1753), II, 25 : « Du récitatif simple ».

Mais il y a dans l'opéra français beaucoup de petits airs avec seule basse continue. On pourrait dire encore, avec plus de vraisemblance, que les airs sont « chantants », tandis que le récitatif ne l'est pas. Mais cette opposition, si nette dans l'opéra italien, l'est beaucoup moins dans la musique dramatique des Français. Notre récitatif demeure toujours relativement mélodique, et la plupart de nos airs n'abandonnent jamais complètement l'allure de la déclamation. C'est même ce qui surprend les étrangers, habitués au *recitativo secco* des Italiens, qui règne alors sur tout le reste de l'Europe.

Le récitatif simple a dans l'opéra deux fonctions principales. Il sert d'abord « à exposer ou à lier l'action » [1], à remplir les moments « indifférents » et cependant nécessaires pour la compréhension du drame, à assurer la continuité musicale entre les moments plus lyriques ou plus passionnés. On l'emploiera par exemple dans les dialogues d'exposition ou de transition, et dans certains discours narratifs, destinés, comme le « récit » de la tragédie, à relater des événements qui n'ont pu être portés sur la scène. Il est évident que les passages de ce genre doivent être réduits au strict nécessaire et présentés de la manière la plus vivante. Car ils ne se prêtent guère à la musique, et le genre même de l'opéra exige qu'on mette en action et en spectacle tout ce qui peut y être mis.

Outre cet emploi, qu'on pourrait appeler *explicatif*, le récitatif simple a encore et surtout un emploi *expressif*. C'est lui qui sert à traduire musicalement le dialogue sentimental ou passionné, les aveux pleins de trouble, les longs adieux, les tendres démêlés des amants, les supplications et les plaintes, les transports de colère, de jalousie ou de désespoir. Lui seul peut suivre librement, par sa souple mélodie, les nuances fugitives du sentiment et les moindres degrés de l'émotion. C'est là sa fonction véritable, son rôle principal et indispensable dans le drame. Des scènes entières, et non les moins pathétiques, sont ainsi traitées en simple récitatif. Lully en a donné le premier en France d'admirables exemples, et la tradition a été continuée par ses successeurs d'une manière parfois très digne de lui. Le public français du temps de Rameau n'est nullement insensible à l'intérêt dramatique de ces scènes de récitatif. On les considère comme une des parties essentielles du genre de l'opéra, celle « qui contient l'intérêt ». Ce sont les moments où l'opéra se rapproche le plus de la tragédie classique, les scènes par excellence : aussi les désigne-t-on le plus souvent par le seul nom de *scènes* [2].

1. *Observations sur les écrits modernes*, t. 26, p. 19 (23 sept. 1741).

2. Au contraire, le public italien de la même époque se désintéresse de plus en plus du simple récitatif, et les compositeurs sont amenés fatalement à le négliger. Lors de la querelle des Bouffons, les partisans de la musique française ne manquent pas de souligner cette infériorité des Italiens. « Gardons-nous bien surtout de négliger à leur exemple notre récitatif ; c'est la partie du poème qui contient l'intérêt... N'ayant point de scènes, il semble que leurs opéras soient composés de pièces de rapports ; un musicien qui a six

Les contemporains de Rameau lui ont parfois reproché non seulement d'avoir été moins heureux dans le récitatif que dans les autres genres, mais même d'avoir délibérément négligé cette partie de l'opéra. « Il a méprisé les paroles, et il a négligé son récitatif [1]. » « Il voulait faire de la musique, et pour cet effet il a tout mis en ballet, en danses et en airs de violon ;... il ne pouvait souffrir les scènes [2]. » De tels jugements sont à coup sûr injustes, et matériellement inexacts. Il se peut, comme on l'a vu à propos du livret, que Rameau ne se soit pas assez inquiété de la valeur littéraire des poèmes, qui précisément se manifeste surtout dans le récitatif. Il se peut encore qu'il se soit trouvé plus à l'aise dans les parties purement symphoniques, où son génie musical pouvait se donner libre carrière. Mais qu'il ait considéré le récitatif comme accessoire et sans importance, ou qu'il n'ait pas donné tous ses soins à interpréter le texte fourni par le poète, c'est ce qui est démenti par sa musique même, et par d'autres témoignages contemporains, au moins aussi importants que les premiers. Sans parler des éloges significatifs de Grimm dans sa *Lettre sur Omphale*, il suffit de rappeler le passage où Decroix, particulièrement bien informé, nous renseigne sur la conception que Rameau se faisait de l'opéra. « Il pensait avec Lulli que le récitatif doit en être considéré comme la partie principale et fondamentale, et tout le reste comme les ornements [3]. »

Mais il faut surtout citer le témoignage de Rameau lui-même. Dès le *Traité de l'Harmonie* de 1722, bien avant d'avoir abordé l'opéra, Rameau signale les difficultés du récitatif, tout le soin et tout le talent qu'il exige du musicien : « Il y a plus de circonspection à garder dans le récitatif que dans les airs ;... c'est ici où l'on a besoin de toutes les connaissances dont nous avons dit qu'un bon musicien devait être doué [4]. » En publiant la partition des *Indes Galantes*, où il s'est résigné à supprimer les récitatifs des trois premières entrées pour se conformer au jugement du public, il conserve les récitatifs de la nouvelle entrée, *les Sauvages*, qu'on n'avait pas encore entendue, et il écrit à ce propos, dans la *Préface*, cette phrase révélatrice : « Toujours occupé de la belle déclamation et du beau tour de chant qui règnent dans le récitatif du grand Lully, je tâche de l'imiter, non en copiste servile, mais en prenant, comme lui, la belle et simple

ariettes ne fait plus qu'un remplissage pour les coudre les unes aux autres. Au contraire le récitatif français doit lier toutes les parties d'un opéra ; un habile compositeur saisit toutes les occasions où il peut exprimer les paroles, il passionne jusqu'aux moindres choses. » (*Jugement de l'orchestre de l'Opéra* [1753], p. 3.)

1. [Pidansat de Mairobert], *Les prophéties du grand prophète Monet* (1753), p. 9-10.

2. Collé, *Journal* (sept. 1764), éd. Bonhomme, II, 375.

3. *L'ami des arts* (1776), p. 178. Cahusac, le principal librettiste de Rameau et certainement le confident de ses idées artistiques, déclare que le récitatif « doit être la base et comme les gros murs de l'édifice, et que toutes les autres parties doivent concourir pour en former les embellissements ». (*Encyclopédie*, art. *Déclamation*.)

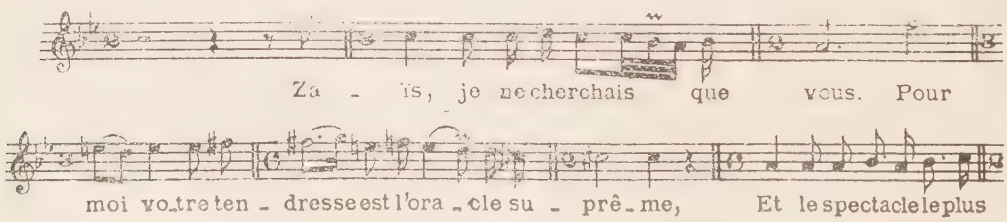
4. *Traité de l'Harmonie*, 162.

nature pour modèle. » Ce texte si net doit rester présent à notre esprit et nous guider dans notre étude.

Le récitatif est une sorte de mélodie particulière qui se modèle sur les mouvements et sur les intonations du langage parlé. En cette matière, la conception esthétique de Rameau est la même que celle de Lully : « Il faut que le chant imite la parole, de sorte qu'il semble que l'on parle, au lieu de chanter [1]. » La déclamation musicale, fondement du récitatif, se manifeste avant tout par le rythme. A ce rythme, s'ajoute un chant spécial, plus ou moins lié aux accents du discours, mais susceptible aussi d'une mélodie plus musicale. Et ce chant comporte enfin une harmonisation appropriée à la conduite de la phrase et à la succession des pensées ou des sentiments.

LA DÉCLAMATION RYTHMIQUE

Pour ce qui est du rythme, Rameau recherche avant tout, comme Lully, une exacte prosodie. Le musicien doit s'attacher, dit-il expressément, « à exprimer les syllabes longues du discours par des notes d'une valeur convenable, et celles qui sont brèves par des notes de moindre valeur ; de sorte que l'on puisse en entendre le nombre aussi aisément que par la prononciation d'un déclamateur, quoique l'on puisse faire passer plusieurs syllabes longues et brèves sur des notes d'égale valeur, pourvu que l'on fasse entendre les longues dans le premier moment de chaque temps, et surtout dans le premier temps ». Souligner les syllabes accentuées du texte, soit par des notes longues, soit par une place spéciale dans la mesure, c'est bien là, pour Rameau comme pour Lully, la condition essentielle d'une bonne prosodie musicale. Pour que cette condition soit remplie, la mesure, où doit se loger le débit irrégulier du discours, ne saurait rester longtemps la même. De là ces fréquents changements de mesure que l'on observe, depuis Lully, dans le récitatif de l'opéra français classique. Ils sont amenés par la nécessité de placer les fins de vers et les césures importantes sur le premier temps d'une mesure, sans altérer la prosodie et sans faire intervenir des silences qui ralentiraient le débit. On peut s'en rendre compte par cette longue phrase de *Zaïs*, dont les onze mesures présentent toutes un changement de signe [2] :



1. *Traité de l'Harmonie*, 162.

2. I, 2, 92-93, récitatif de Zélidie. On sait que ces changements de mesure comportent

Rameau se conforme entièrement, sur ce point, à la tradition de Lully, et les changements de mesure ne sont pas moins fréquents chez lui que chez son devancier [1]. Les Italiens du XVIII^e^ siècle se servent au contraire, pour écrire leur récitatif, de la seule mesure à quatre temps. Dans une curieuse controverse épistolaire avec Telemann à propos d'un passage de *Castor*, le musicien allemand Graun, élevé dans l'usage italien, reproche à Rameau cette instabilité de la mesure et, moyennant quelques légères modifications, il retranscrit le passage incriminé en employant uniquement la mesure à quatre temps. Telemann, plus familier avec la pratique française, répond que ces changements de mesure ne présentent aucune difficulté pour un Français : « Tout cela court, dit-il, tout cela se presse et se précipite, comme du champagne [2]. » Le débit du récitatif français à l'époque de Rameau, n'était sans doute pas si rapide ni si coulant que Telemann veut bien le dire. Mais la notation française, plus compliquée que l'italienne, révèle du moins le souci de fixer avec plus de précision la démarche du récitatif et de laisser moins d'arbitraire au chanteur. Quand on dit que le récitatif simple n'est pas mesuré, cela veut surtout dire, en France, qu'il n'est pas astreint continûment à un même type de mesure. Cela veut dire aussi que le chanteur, à l'intérieur de chaque mesure, peut se permettre quelques nuances de mouvement, allonger ou raccourcir une note, prolonger, abréger un silence. Mais il est étroitement guidé par la précision de la notation. On le voit bien par la manière dont Rameau indique le détail de la prosodie.

Toutes les coupes pratiquées par Lully pour la déclamation musicale du vers tragique sont utilisées par Rameau comme par les autres successeurs du Florentin. Tantôt, c'est la coupe la plus simple, la division égale de l'alexandrin en quatre quarts, quatre anapestes, soit de même valeur [3],

parfois un changement de la valeur des notes, par exemple quand on passe de la mesure à quatre temps (C) à la mesure à deux temps (2), dont les valeurs doivent être deux fois moindres.

1. Lully les emploie déjà d'une manière très raffinée. Voir par exemple le songe d'Armide (I, 1), où la mesure à 3 /2 est employée, concurremment avec toutes les autres.

2. Lettre du 15 déc. 1751, en réponse à la lettre de Graun du 9 nov. : « Es läuft alles nach einander fort, wie Champagnerwein ». Ces lettres sont reproduites dans les *Denkmäler der deutschen Tonkunst* (1^re^ Série, t. 28, p. LXVII et suivantes.)

3. *Hippolyte*, Prologue, 4. 23 (Diane).

soit avec une variation expressive de mouvement [1] :

Tantôt c'est la division inégale, plus ou moins nuancée par l'emploi des silences de ponctuation et des notes pointées [2] :

Partout se révèle la préoccupation de déterminer aussi exactement que possible la valeur de chaque syllabe du texte, d'après le rythme naturel du discours ou d'après certaines intentions expressives particulières. Dans cette recherche d'une exacte prosodie, Rameau semble être allé encore plus loin que Lully. Souvent l'effet obtenu n'est guère différent ; mais il y a certainement plus de précision méticuleuse dans la notation. Cette recherche se manifeste par l'emploi éventuel des triples croches dans des passages où une double croche passant sur la partie faible du temps aurait fait sensiblement le même effet [3] :

On est donc en droit de s'étonner que Rameau ait pu être accusé par certains de ses contemporains d' « estropier » la prosodie française [4]. Les rares dérogations que l'on constate se justifient le plus souvent par une intention expressive [5] :

1. *Hippolyte*, II, 6, 117 (Mercure).

2. *Hippolyte*, Prol., 4, 22 (Diane).

3. *Hippolyte*, IV, 3, 183-184 (Aricie). Cf. *Ibid.*, III, 3, 130, « Qui *de* monstres sans nombre » (Phèdre) ; V. 2, 193, « soit que le dernier de vos *bien*faits » (Thésée). Les triples croches, à peu près absentes du récitatif de Lully, sont relativement fréquentes dans celui de Rameau. Voir les *Indes Galantes*, II, 3, 116, « Tout *ce que dit l'amour* est toujours pardonnable » (Huascar) ; *les Fêtes d'Hébé*, I, 1, 52. « *Aux in*justes rigueurs d'un exil effroyable » (Sapho), etc.

4. Grimm, *Correspondance litt.*, 15 août 1761, à propos de Duni (IV, 457) : « ... la prosodie française, que tous nos musiciens du pays, depuis le grand Rameau jusqu'au petit Boismortier, ont si impitoyablement estropiée dans leurs ouvrages ». Il ne parlait pas ainsi dans la *Lettre sur Omphale*. Cf. la lettre de Graun à Telemann, du 14 janvier 1752 (*Denkmäler der deutschen Tonkunst*, 1re série, t. 28, p. LXXI).

5. *Hippolyte*, I, 2, 36 (Hippolyte).

ou descriptive [1] :

Même certaines coupes plus déconcertantes, d'ailleurs extrêmement rares, ne peuvent guère être l'effet de la négligence et doivent s'expliquer comme des procédés d'expression plus ou moins heureux, mais employés consciemment. Tel cet arrêt sur la préposition *de* (avec une note haute), à la fin du récitatif d'Émilie dans les *Indes Galantes* [2] :

En réalité, cette accusation d'estropier la prosodie est adressée par les partisans des Bouffons non pas seulement au récitatif de Rameau, mais au récitatif français en général. Et d'Alembert nous apprend qu'elle ne porte en somme que sur un point très particulier : les syllabes muettes finales [3]. Il s'agit des mots à terminaison féminine, qui se trouvent parfois placés à la fin d'une période de récitatif et dont la dernière syllabe est soulignée et allongée par un port de voix, selon l'usage du temps. « La gloire et la victoire, à la fin d'une tirade, font presque toujours la *gloire-eu*, la *victoire-eu*. Notre modulation exige trop souvent ces tristes désinences [4]. Rameau a employé quelquefois des terminaisons de ce genre, dans le récitatif comme dans les airs [5] :

1. *Hippolyte*, I, 7, 68 (Arcas, racontant la descente de Thésée aux enfers).

2. I, 1. 49. C'est du reste un récitatif accompagné.

3. *De la liberté de la musique* (1759), § 19 : « On entend quelquefois les partisans de Lully se récrier d'admiration sur ce que c'est un étranger qui a créé notre récitatif. Il y paraît ; on sait à quel point la prosodie y est estropiée, surtout dans les finales. » Et d'Alembert ne parle pas ensuite que des finales.

4. Voltaire, Lettre à l'abbé d'Olivet, 5 Janvier 1767 (XLV, 16).

5. *Dardanus*, IV, 5, 242 (Anténor) ; cf. la fin du passage de *Zaïs* cité p. 137, et *passim*. On remarquera d'ailleurs que le plus souvent ce déplacement d'accent est atténué par l'allongement de la pénultième à l'aide d'une note de passage ou d'un trille.

Mais il en a très bien senti l'inconvénient et il a cherché à les éviter le plus possible. Il use souvent, pour les syllabes muettes finales, du procédé classique qui consiste à répéter, avec une valeur moindre, la note de la pénultième. Bien plus, nous savons de source sûre que Rameau a été constamment préoccupé de cette question spéciale et qu'il préconisait la manière la plus radicale de la résoudre, en demandant à ses librettistes de terminer leurs couplets par des rimes masculines. « C'est ce que recommandait le grand musicien Rameau à tous les poètes qui composaient pour lui [1]. »

Si les changements de mesure révèlent le souci continuel de placer les accents principaux du discours sur les temps considérés comme forts, tout accent placé intentionnellement sur un temps faible prendra, dans le débit du récitatif, une valeur expressive d'autant plus marquée. C'est là un procédé couramment employé, non seulement par Rameau, mais dans tout le récitatif français depuis Lully. Les syncopes et les contretemps soulignent, par le déplacement de l'accent, certains mots, généralement monosyllabiques, qui marquent un arrêt, une saccade ou un brusque détour de la pensée : *mais, oui, non, va, ah ! quoi ! ciel ! dieux !* etc. Cet usage, chez Rameau comme chez ses devanciers, est trop général pour qu'il soit utile d'en citer des exemples.

Il faut noter cependant, comme particulièrement fréquent chez Rameau, l'emploi de syncopes ou de contretemps de ce genre dans les répliques du dialogue. L'intervalle de temps qui sépare les paroles des deux interlocuteurs se trouve ainsi diminué, et le dialogue en acquiert plus de vivacité et de naturel Rameau veillait attentivement à la succession rapide des répliques, qui peut seule donner à la scène l'animation nécessaire. Cette préoccupation se révèle par une note de sa main sur un exemplaire de *Dardanus*, conservé à la Bibliothèque de l'Opéra. Rameau a écrit, en marge d'un dialogue dramatique entre Dardanus et Iphise : « Iphise doit prendre dans toute cette ligne sur la dernière note de Dardanus [2]. » Voici la « ligne » en question, où l'on notera l'emploi des syncopes :

1. Voltaire, *ibid.* Et il remarque que déjà « Quinault a grand soin de finir, autant qu'il se peut, ses couplets par des rimes masculines ».

2. Bibliothèque de l'Opéra (Réserve, 145). Partition composite ayant servi aux représentations. Acte IV, sc. 4, p. 288. Ce passage (de la version de 1744) se trouve dans l'*Appendice* de l'édition Durand (p. 40). Notez les syncopes sur *Ah !* et sur *Dieux !*.

Ici, l'exécution indiquée par Rameau renchérit encore sur la notation, où l'enchaînement des répliques est cependant aussi serré que possible. Dans certains cas, la notation elle-même indique que la réplique doit commencer dès le moment où le premier interlocuteur prononce sa dernière syllabe [1] :

On aboutit ainsi à un véritable chevauchement des répliques l'une sur l'autre, qui rivalise avec la vivacité du dialogue parlé.

Enfin certains détracteurs du récitatif français ont prétendu que l'usage des vers rimés y ralentit le mouvement naturel du discours, par la nécessité de marquer un temps d'arrêt pour la rime [2]. Mais Rameau ne marque ce temps d'arrêt que s'il correspond à une véritable coupure de la phrase considérée indépendamment du vers (ce qui est le cas le plus fréquent dans les vers classiques). Quand au contraire la rime ne coïncide pas avec la fin d'une phrase ou d'un membre de phrase ayant un sens complet, Rameau ne s'y arrête pas plus que si elle n'existait pas, comme on peut le voir par l'exemple suivant [3] :

Il se préoccupe si peu du rythme spécial au vers, qu'il néglige d'observer la césure médiane de l'alexandrin dans les cas (d'ailleurs assez rares) où le sens permet un groupement de syllabes plus naturel. Il viole ainsi la règle sacro-sainte de la déclamation du vers classique, qu'il traite absolument comme de la prose [4] :

1. *Hippolyte*, V, 2, 193. Cf. *ibid.* III, 6, 13. Thésée : « C'est à vous seule à m'éclairer sur la trahison la plus *noire* ». Œnone (à part) : « *Ah ! sauvons* de la reine et les jours et la gloire » (Les mots soulignés sont dits en même temps).

2. Arteaga, par exemple, critique à ce propos les vers du récitatif français, « i quali, essendo dappertutto rimati, e dovendo la musica fare su ogni rima una qualche pausa, l'andamento del recitativo divien tardo, noioso e difficile ». (*Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*, éd. 1785, I, 81-82.)

3. *Castor*, III, 2, 113-114 (Pollux).

4. *Dardanus*, IV, 5, 242 (Anténor). Je restitue les agréments supprimés par le transcripteur. Il en va de même pour les autres exemples.

Il va droit au sens et laisse de côté la versification. En dehors du rythme proprement musical, qui n'apparaît presque jamais dans le récitatif, il ne connaît et n'observe que le rythme naturel du discours, déterminé par la simple expression de l'idée ou du sentiment.

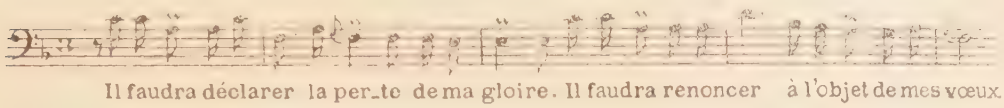
Dans l'ensemble, le rythme du récitatif, chez Rameau comme chez ses devanciers, se modèle assez fidèlement sur celui du langage parlé. Mais on sent que Rameau ne suit pas la tradition lulliste comme une simple routine et qu'il ne perd aucune occasion de perfectionner l'instrument, pour obtenir une déclamation toujours plus vive et plus nuancée.

LA DÉCLAMATION MÉLODIQUE

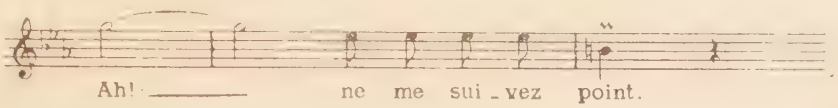
C'est dans la mélodie proprement dite que se révèlent le mieux les innovations de Rameau en matière de récitatif. C'est par certains tours mélodiques nettement originaux que son récitatif a longtemps rebuté les auditeurs, habitués aux formules consacrées des scènes de Lully. Comme Rameau l'a fort bien discerné dans le passage cité plus haut, la mélodie du récitatif français se présente sous deux aspects : d'abord, la « déclamation », qui ne consiste pas seulement dans le rythme oratoire, mais aussi dans le choix des intonations appropriées aux accents de la parole déclamée ; ensuite le « tour de chant », qui comporte des éléments mélodiques dérivés d'une tout autre source que des simples accents de la parole. Sur ces deux points, Rameau suit la méthode que Lully a léguée à Campra et à Destouches. Mais il la développe et l'enrichit par des applications nouvelles.

La déclamation mélodique consiste à gagner de proche en proche chacun des accents du discours par des intervalles musicaux aussi naturels et aussi expressifs que possible. Chacun de ces accents, avec les syllabes atones qui l'entourent, forme une sorte de mot rythmique et mélodique, qui est le plus petit élément organisé du chant récitatif. Les intervalles par lesquels les syllabes atones aboutissent à la syllabe accentuée peuvent être plus ou moins grands et diversement orientés vers l'aigu ou vers le grave. C'est là ce qui donne au récitatif de telle nation ou de tel musicien sa physionomie particulière. Dans le récitatif italien du XVIII^e^ siècle, plus proche des intonations du langage ordinaire, les intervalles sont généralement plus petits que dans le récitatif français, qui prend surtout pour modèle la déclamation un peu emphatique des tragédiens de la Comédie-Française. Chez Rameau, on retrouve la plupart des groupements d'intervalles qui caractérisent le récitatif de Lully, mais les grands intervalles sont nettement plus fréquents, soit que le musicien y recoure pour renforcer l'expression, soit qu'il y aboutisse par le développement naturel d'une pensée musicale plus profonde et plus variée.

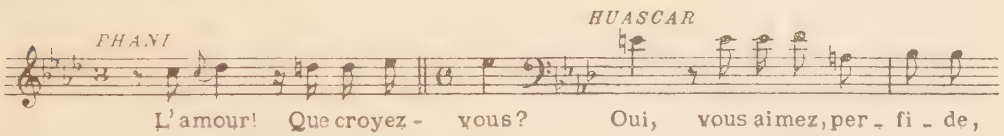
Voici une phrase-type, qui suffira à rappeler les principales tournures de déclamation communes à Rameau et à ses devanciers. Elle est empruntée à *Dardanus*, mais elle pourrait être aussi bien signée de Lully [1] :



Les notes répétées, si fréquentes dans le récitatif italien, sont d'un emploi moins étendu dans le récitatif français. Rameau les utilise, comme Lully, pour faire passer rapidement un petit nombre de syllabes plus ou moins atones, aboutissant par un intervalle marquant à la syllabe accentuée [2] :



Les secondes mineures et les intervalles chromatiques ascendants, soulignés par des notes répétées, sont employés avec plus de liberté que chez Lully, et surtout dans les moments d'animation dramatique, à cause des modulations qui en résultent [3] :



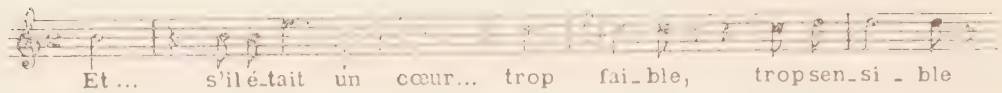
Ces intervalles, les plus petits qui soient, sont naturellement fort recommandés par les partisans du récitatif italien. D'Alembert ne tarit pas d'éloges

1. *Dardanus*, IV, 5, 242 (Anténor). Dans le récitatif italien, outre la fréquence des petits intervalles, les intervalles moyens se présentent sous un aspect particulier, surtout à cause de leur direction. Par exemple les quartes et les quintes descendantes y sont employées très fréquemment pour les terminaisons *piane*, qui correspondent plus ou moins à nos désinences féminines. Il serait très intéressant, pour étudier l'intonation naturelle des deux langues, de faire une analyse comparée de ces deux récitatifs.

2. *Naïs*, II, 1, 267 (Naïs à Neptune). A rapprocher de Debussy, *Pelléas*, I, 1, 6-7, « Ne me touchez pas ! » (Mélisande à Golaud). — Cf. *Castor*, III, 2, 113, « Imiter Jupiter et surpasser Alcide » (Pollux) ; *Hippolyte*, V, 2, 192, « Que la mort que je cherche au milieu de vos ondes » (Thésée).

3. *Indes galantes*, II, 3, 120. Cf. *ibid.*, 121 : « Téméraire ! Que dites-vous ! » (Phani) ; *Hippolyte*, IV, 2, 162 : « O ciel, que dites-vous ? » (Aricie) ; *la Guirlande*, 4, 14 : « Mais quel objet frappe ma vue ! » (Zélide).

sur cette phrase du récitatif d'Iphise, dans le beau dialogue du deuxième acte de *Dardanus* [1] :



On y sent, dit-il, la différence qui existe « entre le chant et la déclamation », et « l'avantage de la dernière ». « Il n'est pas possible de porter plus loin que le compositeur l'a fait la vérité du sentiment et la ressemblance du chant avec le discours ; la voix y monte presque à chaque syllabe par semi-tons, c'est-à-dire par les moindres degrés naturels, comme elle doit le faire quand on vient en tremblant découvrir un sentiment dont on rougit, mais dont on n'est pas le maître ; car cette élévation de ton graduelle et insensible est l'effet que doit produire d'un côté la force de la passion qui ne peut plus se contraindre, de l'autre la timidité naturelle qui s'enhardit par degrés [2]. »

Les secondes se prêtent naturellement à une foule de successions diatoniques plus ou moins longues dont la plus fréquente est celle qui relie deux notes à distance de tierce, soit en montant, soit en descendant. Ce groupe de trois notes est une traduction très usuelle de ces anapestes qui abondent dans le récitatif français.

Les tierces, qui semblent être un peu moins abondantes que chez Lully ou que chez les Italiens, demeurent néanmoins un des éléments essentiels du récitatif de Rameau. Elles fournissent notamment ces sortes de petits arpèges brisés descendants qui sont d'un usage courant dans la musique dramatique française depuis Lully [3].

La quarte juste ascendante, cet intervalle si franc et si français, est employée abondamment dans le récitatif de Rameau comme dans le récitatif lulliste. On trouve même parfois deux quartes ascendantes juxtaposées, dont la seconde a pour point de départ le point d'aboutissement de la première [4] :

Cela donne un dessin mélodique assez tendu, dont les deux notes extrêmes, en rapport de septième, ressortent avec une intensité particulière, tout à fait propre aux expressions véhémentes.

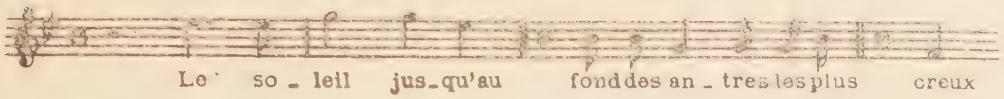
1. II, 5, 140.

2. *De la liberté de la musique* (1759), § 23, dans *Mélanges...*, IV, 432.

3. Voir par exemple les mots « Il faudra déclarer », dans la phrase de *Dardanus* citée plus haut, p. 143.

4. *Castor*, I, 5, 67 (Télaïre). Cf. II, 5, 96, « Tout l'éclat de l'Olympe » (Pollux).

La quarte juste descendante, que les Italiens du XVIII^e^ siècle emploient si souvent pour les fins de phrase à terminaison féminine, est beaucoup plus rare dans le récitatif français, du moins pour les accents principaux. Elle apparaît surtout au début ou au milieu d'un membre de phrase, et elle y prend naturellement moins de relief. Rameau l'utilise plus volontiers que ses prédécesseurs, mais plutôt dans une intention expressive comme un simple accent de la déclamation [1] :



La quinte juste est largement employée dans le récitatif de Rameau comme dans celui de Lully, et notamment sous la forme descendante, qui correspond au mouvement naturel de la dominante à la tonique. La forme ascendante, moins usuelle, semble être réservée à certaines intonations particulièrement énergiques. On trouve même exceptionnellement, comme pour la quarte, la juxtaposition de deux quintes ascendantes, qui donne, entre les notes extrêmes, un rapport de neuvième d'un effet saisissant [2] :

La quarte et la quinte diminuées, sous la forme descendante, se rencontrent couramment, comme dans tout le récitatif français depuis Lully. Leur intonation langoureuse les désigne tout naturellement pour les expressions « tendres » ; mais elles se prêtent aussi, sans caractère expressif bien défini, à certains accents nuancés de la déclamation naturelle. De plus, elles sont parfois très commodes pour orienter le développement harmonique. Les exemples abondent et l'on peut se dispenser d'en citer, sauf peut-être celui-ci, qui a l'avantage de présenter les deux intervalles [3] :

1. *Indes galantes*, II, 7, 157 (récitatif accompagné de Phani). Cf. *Castor*, III, 3, 122, « le jour pâlit d'*effroi* » (Pollux), cité plus bas, p. 153. Cet emploi de la quarte descendante, surtout considéré sous ses divers aspects harmoniques, mériterait une étude spéciale. (Voir plus loin, Chap. VIII.) Destouches fait de cet intervalle un usage assez varié, comme on peut le voir dans le récitatif d'*Omphale* (par exemple I, 2, 55 ; 1, 3, 65 ; I, 4. 67.)

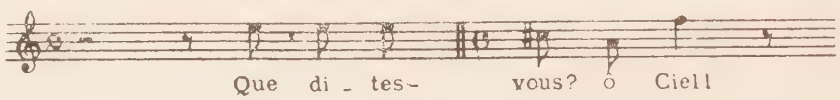
2. *Castor*, IV, 4, 173 (Pollux).

3. *Les Boréades*, II, 5 (Alphise).

Sous la forme ascendante, la quarte diminuée est au contraire extrêmement rare dans le récitatif français. Avant Rameau, on ne la trouve guère qu'entre deux membres de phrase, ce qui atténue beaucoup son caractère original [1]. Rameau, au contraire, l'emploie quelquefois à l'intérieur d'un même mot, comme un accent nettement pathétique [2] :

Quant à la quinte diminuée ascendante, elle n'apparaît pas, que je sache, dans le récitatif de Rameau, pas même sous l'aspect de la quarte augmentée, qui est si fréquente dans le récitatif italien.

Mais c'est surtout dans les intervalles supérieurs à la quinte que se marquent les différences entre le récitatif de Rameau et celui de ses devanciers. La sixte mineure descendante, déjà fort employée dans le récitatif lulliste, se rencontre encore plus souvent chez Rameau, soit sur un mot expressif, soit aussi comme simple articulation du discours. La sixte mineure ascendante, assez rare chez Lully, plus familière à Campra [3], fournit à Rameau de nombreux accents, fort justes et généralement dramatiques [4] :



La sixte majeure, à peu près absente du récitatif français avant Rameau, semble bien y avoir été introduite surtout par lui. Cet intervalle, d'intonation assez difficile, apparaît dans son œuvre non pas fréquemment, mais pour certaines expressions véhémentes qui en justifient l'emploi. On trouve également la forme descendante [5] :

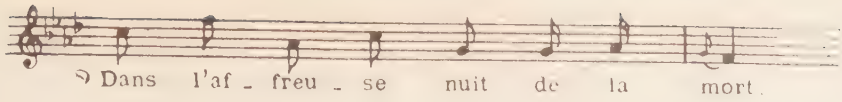
1. V. Lully, *Thésée*, IV, 4, 176 : « Elle m'aura beau m'outra*ger*, *Elle* me sera toujours chère » (Thésée). Cf. Rameau, *Acante et Céphise*, I, 2, 16 : « Sur ce présage heu*reux tout* mon espoir se fonde » (Zirphile).

2. *Hippolyte*, II, 4, 99 (Thésée). Cf. *Acante et Céphise*, I, 2, 18. « Il ne faut qu'un *moment* Pour perdre mon amant » (Céphise) ; *Zoroastre*, I, 1, 11, « Et nos dieux et le peuple ont proscrit sans *retour* » (Zopire).

3. *Tancrède*, IV, 2, 233 : « Ne peux-tu concevoir, *Barbare* » (Herminie). Presque identique à l'exemple cité de Rameau. Et plusieurs autres passages analogues.

4. *Hippolyte*, III, 3, 124 (Phèdre). Cf. encore dans *Hippolyte*, III, 2, 121, « Il vient » (récitatif de Phèdre agitée, attendant Hippolyte et redoutant de le voir). Et *passim* dans toute l'œuvre de Rameau.

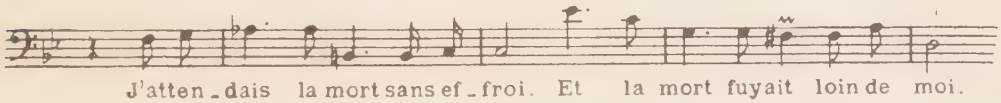
5. *Hippolyte*, I, 7, 68 (Arcas). Cf. *Indes galantes*, I, 3, 69, « Ah ! *Valère*, c'est vous » (Émilie reconnaissant Valère captif) ; *Castor*, III, 3, 122, « *le jour* pâlit d'effroi » (Pollux).



et la forme ascendante, d'un effet encore plus marqué. La violence de la sixte majeure ascendante est particulièrement sensible dans le passage suivant d'*Hippolyte* (à cause du *mi* bémol entendu précédemment) [1] :

La septième, sous la forme descendante, est peut-être l'intervalle qui contribue le plus à donner au récitatif de Rameau sa physionomie originale. La septième mineure, d'un emploi très fréquent, mais assez peu varié, se présente surtout pour amener le deuxième degré du ton ou, plus rarement, la sensible, avant une cadence finale [2] :

La septième diminuée, l'intervalle pathétique cher au romantisme, est employée quelquefois, d'une manière assez analogue, sur la sensible du mode mineur [3] :



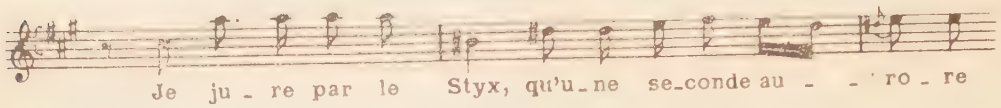
Cet intervalle fournit au récitatif de Rameau quelques très beaux accents.

1. III, 3, 131 (récitatif de Phèdre, au moment où elle tente de prendre l'épée d'Hippolyte pour se tuer). Cf. *Hippolyte*, II, 2, 80, « Que l'on me livre *en proie* » (Thésée à Pluton).

2. *Castor*, I, 5, 67 (Pollux). Cf. *Zoroastre*, I, 2, 17 (cité à la p. 148), et III, 4, 122 (« *Abramane*, secourez-moi »). Les exemples sont nombreux dans toute l'œuvre de Rameau. Ils sont au contraire assez rares avant lui dans le récitatif français. Cf. Lully, *Bellérophon*, III, 3, 157, « Et c'est ce *qui flatte* un grand cœur » (récitatif mesuré de Bellérophon) ; *Armide*, III, 2, 149, « *la force* en est extrême » (Phénice).

3. *Hippolyte*, II, 1, 75 (Thésée). Cf. *ibid.*, II, 2, 82, « sans me *punir* moi-même » (Thésée) ; *Le Temple de la Gloire*, II, 1, 203, « Un désordre inconnu de *mon âme* s'empare » (Érigone).

Campra, sinon Lully, en avait déjà tiré parti, notamment dans *Tancrède* [1]. Mais Rameau l'emploie avec beaucoup plus de liberté, et non pas seulement à l'occasion d'une cadence. Par exemple lors du serment solennel de Castor [2] :



La septième majeure, dont l'intonation forcée ne peut être que d'un usage exceptionnel, ne semble pas avoir été employée avant Rameau dans le récitatif français. Elle n'apparaît d'ailleurs que rarement et pour certains effets violents ou descriptifs, qui relèvent au moins autant du « tour de chant » que de la « déclamation », comme dans ce passage de *Zoroastre*, qui contient à la fois la septième majeure et la mineure [3] :

Les trois espèces de septième ne sont employées que sous la forme descendante. Il en est de même de l'octave [4], qui est d'ailleurs assez rare dans le récitatif de Rameau. Elle apparaît surtout dans les cadences finales des voix de basse, soit entre deux syllabes non accentuées [5] :

1. II, 1, 114, « *Quel trouble* me dévore ! » (Clorinde). Cf. II, 2, 123 et IV, 4, 285. On trouve déjà cet emploi de la septième diminuée, pour des expressions marquantes, chez les maîtres italiens du XVII[e] siècle.

2. *Castor*, IV, 4, 174. Cf. *ibid*,, V, 4, 193, « Sur moi, sur *vous peut-être*, ils puniraient ma flamme » ; et *Hippolyte*, IV, 2, 163, « Quel silence *funeste* ! ».

3. I, 2, 17 (Abramane). Cf. *Castor*, II, 5, 105, « [illegible]scends aux *enfers* » (Pollux) ; *les Fêtes d'Hébé* (seconde version), II, 3, *415*, « Auraient porté *les fers* qu'ils vous ont préparés » (récitatif accompagné de Tyrtée) ; *les Paladins*, I, 3, 16, « L'amour fait d'un *cachot* Le palais de l'Aurore ».

4. Sauf entre deux membres de phrase, où Rameau, comme Lully, emploie quelquefois l'octave ascendante. Mais, ainsi divisée, elle perd naturellement son caractère d'intervalle véritable faisant partie d'un même groupe rythmique. Par exemple, *Hippolyte*, IV, 4, 189 : « La gloire d'un héros que l'injustice opprime, *Vous* demande un juste secours » (récitatif accompagné de Phèdre).

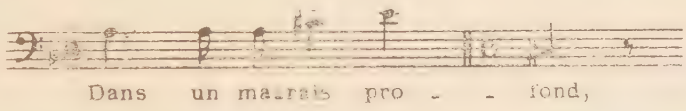
5. *Hippolyte*, II, 2, 83-84 (réc. de Thésée). Cf. II, 4. 102-103, « Le Styx a reçu *ton serment* » (récitatif accompagné de Thésée).

soit pour souligner un accent d'une intensité particulière, comme dans ce passage de la seconde version de *Dardanus* [1] :

C'est dans les airs, et notamment dans les airs de basse, que Rameau l'emploie le plus couramment.

Les intervalles supérieurs à l'octave ne se rencontrent pour ainsi dire jamais dans le récitatif de Rameau. Je ne crois pas qu'on y trouve une seule neuvième. Il existe parfois un rapport de neuvième entre les notes extrêmes d'un groupe de plusieurs notes. Sans constituer un véritable intervalle, ce rapport produit une impression de tension mélodique qui a quelque analogie avec celle de l'intervalle lui-même [2] :

La dixième descendante se rencontre une fois dans *Platée*, amenée par une intention descriptive évidente [3] :



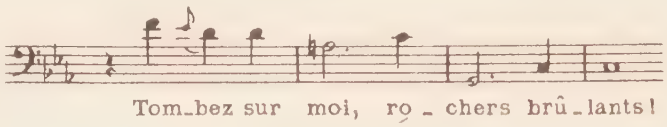
La onzième descendante, dont l'intonation s'apparente à celle de la quarte, apparaît quelques rares fois, dans le récitatif accompagné, à l'occasion d'une cadence, et pour des expressions exceptionnellement marquantes. Par exem-

1. Version de 1744, V, 3, p. 50 de l'*Appendice* de l'éd. Durand. — Cf. *Hippolyte*, II, 2, 80, « Que l'on me livre en proie *aux mons*tres des Enfers » (Thésée à Pluton), passage mentionné plus haut (p. 147, n. 1), à propos de la sixte majeure ; *Zoroastre*, I, 5, 47, « Dieux justes, *prenez* ma défense » (Amélite).

2. *Zoroastre*, I, 4, 45 (Erinice). Cf. Castor, IV, 4, 173, « Hâte-toi, va ! » (Pollux), exemple cité plus haut, p. 145 à propos de la juxtaposition de deux quintes ascendantes.

3. I, 2, 62 (début du récitatif narratif de Cithéron). — La dixième ascendante qui figure dans le passage d'*Hippolyte* cité p. 147 se produit entre deux membres de phrase et n'a pas le caractère d'un intervalle proprement dit : II, 1, 75, « J'attendais la mort sans eff*roi*. *Et* la mort fuyait loin de moi » (Thésée).

ple, à la fin de l'acte des Incas, quand Huascar, au paroxysme de la fureur, se précipite vers le cratère du volcan pour y chercher la mort [1] :



En somme, sans presque jamais dépasser le saut d'octave, le récitatif de Rameau admet beaucoup plus volontiers que celui de ses devanciers les intervalles tendus et relativement recherchés. Il les emploie d'ailleurs à bon escient, et si sa déclamation a parfois un caractère heurté et martelé, c'est surtout dans les passages qui exigent une expression particulièrement énergique [2]. Mais on conçoit que cet usage nouveau des grands intervalles ait surpris également les deux partis qui s'opposèrent successivement à Rameau : d'abord les fidèles lullistes, inquiets de ces développements inattendus du récitatif traditionnel ; et plus encore les italianisants, qui reprochaient à Lully lui-même de « faire parcourir un trop grand espace à la voix dans le récitatif » [3].

Une recherche analogue se manifeste pour enrichir et varier certains groupements d'intervalles qui constituent parfois de véritables formules toutes faites, et qui se reproduisent fatalement dans le récitatif d'une même nation à une même époque. « Les tournures du récitatif, écrit Chabanon, semblent infiniment bornées ; on répète souvent les mêmes... Peut-être les intonations de la parole ne sont-elles pas beaucoup plus variées que celles de la déclamation chantée [4]. » Rameau, comme tous les musiciens de son temps, n'hésite pas à reprendre les principales formules du récitatif lulliste, élaborées sur le modèle de la déclamation parlée. Mais il y ajoute aussi beaucoup d'éléments originaux, soit en créant de nouvelles formules qui lui sont propres, soit en imaginant des inflexions de voix qui ne conviennent qu'à une situation déterminée et qui n'apparaissent qu'une fois.

Un des usages les plus naturels de la déclamation musicale consiste à former

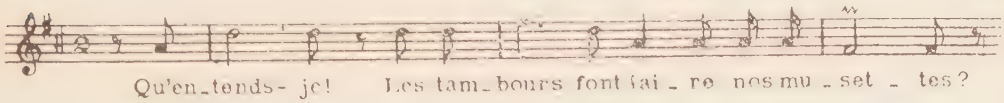
1. *Indes galantes*, II, 8, 166 (récitatif accompagné d'Huascar). Cf. *Zaïs*, Prologue, I, 15, 16 : « Le monde... sort des *abîmes* du néant » (réc. accompagné d'Oromasès).

2. Ce caractère est nettement sensible dans plusieurs des exemples cités plus haut et notamment dans les quatre derniers. Voir aussi la phrase frénétique de Dardanus, au moment où, désespéré, il adjure Teucer de lui donner la mort. (*Dardanus*, version 1744, V, 3, *50 :* « Frappez ! votre ennemi se livre à votre rage ».) Les grands intervalles peuvent être aussi employés dans une intention comique. (Voir *Platée* et les *Paladins*).

3. D'Alembert, *De la liberté de la musique* (1759), § 24 (*Mélanges* ... IV, 432-433).

4. *De la musique considérée en elle-même...* (1785), p. 297-298. Au moment où écrit Chabanon, il a surtout en vue le récitatif à l'italienne, qui contient beaucoup plus de formules toutes faites que le récitatif français classique.

toute une phrase ou un membre de phrase avec les notes constitutives d'un seul accord, qui sert de base harmonique à l'ensemble. C'est ce qu'on pourrait appeler le *déploiement d'harmonie*. La combinaison des intervalles de l'accord, diversement renversés et agrémentés de notes répétées, fournit à elle seule des dessins assez variés, auxquels peuvent s'ajouter exceptionnellement quelques notes de passage. L'accord parfait donne lieu, chez Rameau comme chez Lully, à de nombreux déploiements de ce genre, soit en majeur [1] :



soit en mineur [2] :

Le déploiement des accords de septième, mais surtout de septième de dominante, est plus fréquent et plus varié chez Rameau que chez ses devanciers. La mélodie bâtie sur ces accords bénéficie d'une note de plus, mais elle ne peut se suffire à elle-même, car elle doit se terminer sur une note appartenant à un nouvel accord, où la septième trouve sa résolution. Voici une belle phrase du récitatif de Phèdre, dont la déclamation repose tout entière sauf la dernière note) sur l'accord de septième de dominante [3] :

1. *Indes galantes*, Prologue, 2, 20 (Hébé).

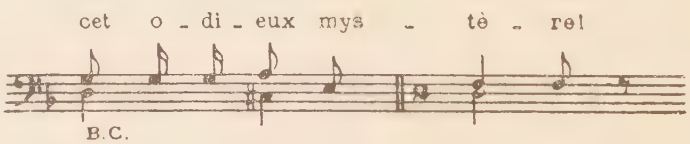
2. *Hippolyte*, IV, 1, 185 (récitatif de Phèdre, angoissée après la disparition d'Hippolyte). Sans aucun accompagnement, Lully a donné un admirable exemple du déploiement de l'accord parfait mineur au début du monologue d'Armide, « Enfin, il est en ma puissance » (*Armide*, II, 5, 137).

3. *Hippolyte*, III, 2, 121. La basse continue ne porte, pendant toute la phrase, qu'un *la* dièze (1er renversement) qui monte à la tonique *si* pour la dernière note. Cf. *Zoroastre* (version 1756), V, 2, p. 239 de la partition manuscrite : « Leur cruauté, leurs cris, leurs complots odieux » (Erinice). - On peut citer, dans le *Bellérophon* de Lully (III, 5, 166) un déploiement assez étendu de l'accord de septième de dominante : « Par ce vin répandu fais cesser nos alarmes » (réc. du Sacrificateur).

On trouve même chez Rameau des passages qui peuvent être interprétés comme un déploiement de l'accord de neuvième de dominante, majeure ou mineure, et qui contiennent du moins un déploiement des accords de septième de sensible ou de septième diminuée. Des phrases comme la suivante, sur une seule harmonie (sauf la dernière note), ne semblent guère usitées auparavant dans le récitatif français [1] :

C'est à l'occasion des cadences harmoniques, comme on le prévoit par ces derniers exemples, que se manifestent les principales formules de la déclamation musicale. Parmi les formules aboutissant à l'accord de tonique, Rameau a complètement adopté celle que l'on rencontre à satiété dans le récitatif lulliste et chez les Italiens du XVII[e] siècle, celle dont la mélodie, passe de la septième de dominante à la tierce de la tonique majeure, après avoir emprunté généralement l'accord du second degré [2] :

Il fait également sien, pour aboutir à la tierce de la tonique mineure, ce tour qui se retrouve dans tout le récitatif européen, depuis Lully jusqu'à Ambroise Thomas [3] :



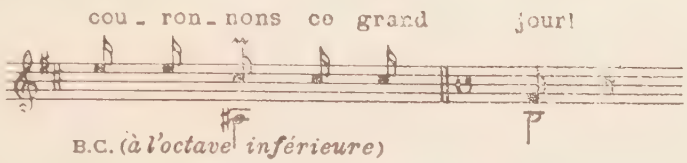
1. *Indes galantes*, II, 3, 121 (Huascar). A la basse la sensible *sol*, qui monte à la tonique *la* bémol pour la note finale. Cf. *Hippolyte*, V, 2, 194, « Il *faut* perdre un si doux espoir » ; et *Zaïs*, I, 7, 158, « Qu'ai-je entendu ? Quelle lumière *frappe* mes yeux ? » (exemple cité p. 171).

2. *Hippolyte*, II, 2, 83 (Pluton). Et *passim* dans toute l'œuvre de Rameau. On trouve quelquefois le même tour mélodique, chez Rameau comme chez Lully, pour aboutir sur la quinte de la tonique mineure par une cadence plagale. (Comme si, dans l'exemple actuel, on mettait à la basse continue un *la* pour la dernière mesure et un *ré* pour toute l'avant-dernière). V. *Indes galantes*, III, 4, 178, « Mais contraignons un transport indiscret » (Tacmas).

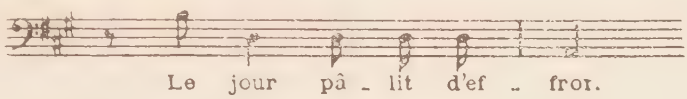
3. *Hippolyte*, II, 4, 132 (Thésée). Cf. *Les Fêtes d'Hébé*, III, 5, 221, « Tous mes sens sont troublés » (Églé) ; et *passim*. On se souvient que Beethoven a employé cette formule dans le récitatif instrumental de la sonate de piano op. 31, n° 2 (au milieu de la 1[re] partie).

On pourrait encore signaler l'usage fréquent de l'échappée sur l'avant-dernière note d'une cadence parfaite [1] et d'autres tournures moins accusées, qui sont fréquentes chez les prédécesseurs de Rameau et à peu près inévitables dans toute déclamation fondée sur l'harmonie classique.

Mais, à côté de ces formules, qui font en quelque sorte partie du vocabulaire du temps, on sent chez Rameau le souci constant d'en créer de nouvelles, pour varier le débit et pour suivre de plus près les nuances de la déclamation. Par exemple, dans la cadence parfaite, il descend de quinte sur la quinte de l'accord de tonique [2] :



ou de quarte sur la tonique [3] :



Il diversifie cette succession essentielle de l'harmonie par les formes mélodiques les plus ingénieuses, toujours exactement appropriées à l'intonation des paroles [4].

Les successions aboutissant à la dominante donnent lieu à des accents mélodiques encore plus variés, dont l'étude détaillée, malheureusement impossible ici, est pleine d'intérêt et de surprises. Il suffira, pour faire entrevoir cette diversité, d'en donner ces deux exemples, d'un tour si différent, l'un emprunté aux *Fêtes d'Hébé* [5] :

1. L'échappée est d'ailleurs souvent atténuée par l'appoggiature de la note finale.

2. *Hippolyte*, Prologue, 5, 32 (Récitatif de l'Amour) ; de même, deux mesures plus loin : « Je consens qu'il préside ». Et *passim*.

3. *Castor*, III, 3, 122 (Pollux), Le *ré* est harmonisé comme septième de dominante surtonique (accord de « onzième par supposition », selon la terminologie de Rameau). Voir Chap. VIII (Harmonie), à propos des accords par supposition.

4. Voir, par exemple *Nélée et Myrthis*, I, 176, « Il veut que ma main vous couronne » (Myrthis).

5. I, 7, 99 (Hymas, fin de phrase avant un air). Ici la sous-dominante descend de tierce sur la quinte de la dominante, dont l'accord est amené par un accord de septième du second degré (qui est en réalité, pour Rameau, le renversement de l'accord de sixte ajoutée).

et l'autre à *Castor et Pollux*[1] :

Cet enrichissement de la déclamation mélodique provient non seulement d'une imitation passionnée des accents de la « nature », mais aussi d'une conception harmonique plus large que celle de Lully. Il se rattache même parfois, comme on peut le voir dans l'exemple précédent, à l'autre élément du récitatif de Rameau, qui ne peut être isolé qu'en théorie, celui qu'il appelle le « tour de chant ».

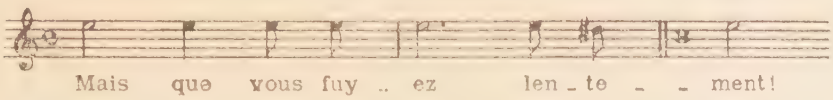
LE « TOUR DE CHANT »

Dans le récitatif français classique, et tout particulièrement chez Rameau, les inflexions du chant sont déterminées pour une bonne part non pas seulement par l'accent naturel de la déclamation, mais aussi par un principe purement musical, par une invention mélodique qui se rattache directement à l'idée ou au sentiment à exprimer, plutôt qu'aux intonations de la parole. C'est bien là ce qu'il faut entendre par le terme de « tour de chant », opposé à celui de « déclamation ». Dans ce cas, la mélodie du récitatif relève des mêmes procédés d'expression qui seront analysés plus loin à propos de la mélodie en général[2]. Elle donne lieu à des passages véritablement *chantants*, où la justesse de l'accent s'agrémente d'un réel intérêt mélodique.

Pour faire saisir tout de suite cette double nature de l'inspiration mélodique dans le récitatif, considérons l'élément de chant le plus simple qui soit, les notes répétées, dont on a déjà parlé à propos de la déclamation. Du point de vue de la déclamation, ces notes répétées sont employées sur des syllabes plus ou moins atones pour aboutir généralement à un intervalle marquant, qui souligne un des accents principaux de la phrase[3]. Du point de vue du « tour de chant », elles seront employées avec la signification particulière que l'esthétique du temps affecte aux mélodies maintenues sur la même note. Par exemple, idée d'immutabilité, comme dans ce passage d'*Acante et Céphise*[4] :

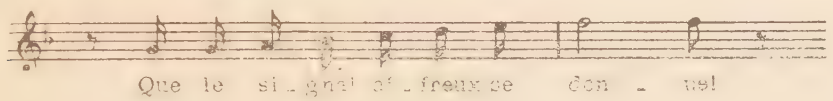
1. III, 2, 112 (Phébé).
2. Voir le chapitre VIII.
3. Voir plus haut, p. 143.
4. II, 3, 59 (Acante) : En clé d'*ut* troisième ligne dans le texte.

ou idée de lenteur et d'hésitation, comme dans ce récitatif de Diane, quand ses nymphes tardent à s'enfuir devant l'Amour [1] :



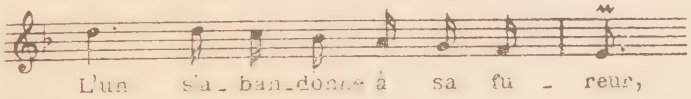
De même, certains des intervalles qui ont été étudiés à propos de la déclamation, et notamment les plus grands, dénotent avec évidence une intention expressive qui ne relève pas uniquement des intonations de la parole. Par exemple, dans la phrase de Pollux, « Je descends aux enfers » [2], les grands intervalles descendants sont inspirés par la signification descriptive qui leur est attribuée traditionnellement dans la musique de l'époque. On conçoit d'ailleurs qu'il soit parfois difficile, sur ce point, de faire le départ exact de la déclamation et du « tour du chant ». Mais il suffit que la double source d'inspiration apparaisse nettement dans quelques cas incontestables.

Parmi les formules mélodiques qui relèvent plutôt du tour de chant, on peut citer la montée diatonique continue, employée par Rameau comme par Lully pour les expressions véhémentes, exaltation, résolution, colère, etc. Le rôle de Phèdre, dans *Hippolyte*, en contient plusieurs exemples, du genre de celui-ci [3] :



Certaines montées par paliers, plus ou moins mêlées d'éléments chromatiques, procèdent d'une inspiration analogue.

La descente diatonique continue se présente à peu près de la même façon, mais avec une expression moins caractérisée [4] :



1. *Hippolyte*, Prologue, 1, 12. Cf. *ibid.*, III, 7, 135 « *Et sous un front serein* déguisons nos revers » (Thésée). Nombreux passages analogues.

2. *Castor*, II, 5, 105.

3. I, 4, 53. On trouve exactement la même mélodie dans un passage de la *Psyché* de Lully : Prologue, 2, 25, « Dans une si honteuse offense » (Vénus). Cf. *Hippolyte*, III, 3, 130, « Il n'en est échappé qu'un seul » ; III, 4, 132, « N'approche plus de moi ! ».

4. *Indes galantes*, IV, 5, 249 (Zima). Le même tour se rencontre souvent chez Lully, par exemple dans *Atys*, II, 2, 138. « Rien ne pourra troubler mon zèle ». Cf. *Castor*, II, 4, 171, « Mon immortalité t'appelle » (Pollux).

Quoi qu'il en soit de leur signification expressive, des tournures de ce genre révèlent dans le récitatif des éléments de nature purement musicale.

Ces éléments mélodiques indépendants, qui s'incorporent à la déclamation, se manifestent avec une évidence particulière dans les nombreuses dérogations au syllabisme qui émaillent le récitatif de Rameau. Les vocalises d'une ou de plusieurs notes, et ces sortes de vocalises stéréotypées que l'on appelle les « agréments », sont plus fréquentes dans son récitatif que dans celui de ses prédécesseurs.

Les vocalises d'une note se rencontrent couramment à l'occasion des cadences finales. Leur emploi le plus ordinaire a lieu sur l'avant-dernière syllabe d'une phrase à terminaison féminine. Tantôt, c'est le deuxième degré du ton qui descend diatoniquement du troisième degré à la tonique (et généralement avec un trille plus ou moins marqué) [1] :

tantôt, c'est la sensible retardée qui remonte sur la tonique [2] :

Les syllabes qui précèdent cette vocalise sont assez souvent dédoublées elles-mêmes par des vocalises d'une note, soit appartenant à l'harmonie, soit traitées comme notes de passage [3] :

Cette série de deux ou trois vocalises d'une note, précédant la cadence finale, n'est pas déterminée par une intention descriptive particulière. Elle est surtout

1. *Castor*, II, 2, 79 (Pollux). Ce dédoublement de la pénultième ne semble pas avoir été admis par Lully dans son récitatif. Il est déjà plus fréquent chez Campra et chez Destouches.

2. *Castor*, I, 5, 65 (Pollux).

3. *Fêtes d'Hébé*, III, 5, 223 (*Mercure*). Ces sortes de notes de passage préfinales se rencontrent quelquefois chez Lully, mais plus rarement.

destinée à amorcer la cadence et à souligner la chute de la phrase, qui présente généralement des paroles importantes [1].

Les suites de vocalises d'une note se rencontrent aussi quelquefois dans le cours du récitatif. Mais alors elles paraissent être toujours amenées par une allusion descriptive, comme on le verra pour les vocalises de plusieurs notes [2].

Il faut mentionner parmi les vocalises d'une note, une curieuse figure mélodique, qui pullule dans tout le récitatif de Rameau. C'est la vocalise que l'on rencontre dans le dernier exemple sur la seconde syllabe du mot *Mercure*. Elle apparaît deux fois dans ce court fragment de Castor [3] :

Elle se présente avec des valeurs rythmiques plus ou moins longues et sous les aspects harmoniques les plus variés, note de passage, anticipation, résolution d'appoggiature, ou même portant une harmonie qui lui est propre. Elle est presque toujours ornée d'un léger tremblement, jusque dans ses valeurs les plus rapides. L'ensemble de cette figure, qui donne au débit une sorte de vibration particulière, pourrait même être considérée comme un véritable ornement, si elle ne prenait dans le récitatif des formes si diverses.

Les vocalises de plusieurs notes apparaissent quelquefois dans le récitatif de Rameau [4] sur certains mots consacrés que nous retrouverons dans les longues vocalises des airs proprement dits : *voler, lancer, régner, triompher*, etc. Elles sont ici beaucoup moins étendues, mais elles montrent bien que le récitatif ne s'interdit pas les tournures mélodiques purement musicales. Voici par exemple une

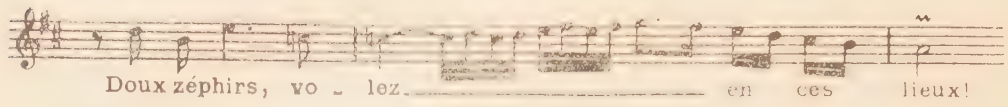
1. Les cadences finales sont ainsi une des parties les plus mélodiques du récitatif, sinon les plus intéressantes. Estève, dans l'*Esprit des beaux arts* (1753), note que le récitatif se rapproche beaucoup du chant proprement dit « lorsque le sens est prêt à finir, et qu'il faut tomber sur une cadence finale » (II, 26). Mais ces cadences échappent difficilement au danger de la monotonie, comme le sentaient déjà les contemporains de Rameau. (V. D***, *Remarques au sujet de la lettre de M. Grimm sur Omphale* [1752], p. 10.)

2. *Castor*, III, 2, 114, « *vole aux en*fers » (Phébé) ; V, 7, 212, « em*bellissez* les cieux » (Jupiter) ; *Fêtes d'Hébé*, I, 5, 90, « de mon *onde ra*pide » (le Fleuve) ; III, 3, 213, « la chaîne *la plus* belle » (Eurilas).

3. IV, 4, 169 (Pollux). M. Maurice Emmanuel, dans son *Commentaire musical* sur *Pygmalion* et *les Surprises de l'Amour*, p. CXLII-CXLIII, a cité quelques exemples de ce type spécial de vocalise, qui mériterait à lui seul une étude détaillée.

4. Et déjà, çà et là, dans le récitatif de Lully, notamment dans *Bellérophon* (I, 3, 55 et 56 ; II, 2, 96 ; II, 5, 120).

des plus longues, qui se continue encore par des notes de passage sur les deux mots suivants [1] :



On sent combien de telles phrases sont éloignées de la simple « déclamation » [2]. Graun trouve que le récitatif italien est sur ce point « plus raisonnable » que le français, et il cite avec une ironie dédaigneuse certaines vocalises empruntées au récitatif de *Castor* [3]. Telemann, selon son habitude, soutient l'usage français et admet l'emploi de quelques vocalises dans le récitatif, sur des mots tels que « triompher, voler, chanter, rire, gloire, victoire », qui sont en quelque sorte « privilégiés » [4]. Le public, dit-il, les attend et les réclame.

Enfin, il est une autre dérogation au syllabisme, qui est non seulement fréquente, mais constante dans tout le récitatif français du temps de Rameau. C'est l'emploi de ces petites vocalises toutes faites que l'on appelle les « agréments » du chant et qui sembleraient devoir être réservées effectivement pour le chant des airs. Le récitatif de Rameau demeure le témoignage le plus curieux, le plus abondant, et parfois le plus déconcertant pour nous, de cette mode de l'ornementation dans la mélodie des « scènes » de l'opéra français [5].

Il n'est peut-être pas une seule phrase de ce récitatif, qui ne soit pourvue de quelque signe conventionnel ou de quelque petite note supplémentaire prescrivant l'exécution d'un agrément. Si on ne les trouve pas dans certaines rééditions modernes, c'est qu'ils y ont été arbitrairement supprimés. A vrai dire, l'interprétation de ces signes n'est pas toujours parfaitement claire pour nous. Mais le soin que le compositeur a mis à les noter montre bien qu'il les considérait comme un élément non négligeable de la mélodie du récitatif. Les signes conventionnels indiquent surtout des trilles plus ou moins longs, placés notam-

1. *Hippolyte*, V, 6, 208 (Diane). Cf. *ibid.*, Prologue, 3, 21, « l'Amour *lan*ce ses traits vainqueurs » (Jupiter) ; I, 5, 64, « sa foudre *vo*le, » (Diane).

2. Elles introduisent dans la déclamation des fragments mélodiques de nature en quelque sorte instrumentale, avec des éléments rythmiques qui ne dérivent pas uniquement du rythme oratoire. Il en est de même pour certaines notes tenues, d'ailleurs peu prolongées. Voir par exemple *les Indes galantes*, III, 1, 174, « L'exc*ès* de ma nouvelle ardeur » (Tacmas).

3. Lettre à Telemann, 9 nov. 1751. Reproduite par M. Max Schneider dans les *Denkmäler der deutschen Tonkunst* (1re série, t. 28, p. LXVII). Il s'agit d'une vocalise de Castor, « Je *vo*le à sa voix qui m'appelle » (IV, 4, 173) et de deux vocalises de Pollux, « Vol*ez* » (p. 175). Mais ces deux dernières appartiennent plutôt à une sorte de récitatif mesuré.

4. Lettre à Graun, 15 déc. 1751 (*ibid.*, p. LXIX).

5. On reviendra plus loin, à propos de l'expression mélodique, sur le caractère de ces divers agréments (Voir chapitre VIII). Pour l'instant, il importe seulement de montrer leur rôle dans le « tour de chant » du récitatif.

ment sur les « cadences ». Les petites notes marquent des « ports de voix » ou des « coulés », qui correspondent à peu près à des appoggiatures ascendantes ou descendantes. Il s'y ajoute encore parfois d'autres notes d'agrément, écrites dans la notation ordinaire.

On peut déjà, par les citations précédentes, se faire une idée de ces divers agréments. Voici encore un passage de *Castor*, remarquable par l'accumulation des coulés et des ports de voix [1] :

La phrase suivante de *Zéphyre* fera voir clairement à quel degré de complication et d'instabilité cet usage de l'ornementation pouvait conduire la mélodie du récitatif [2] :

Nous sommes loin du récitatif de Lully, de son tour de chant comme de sa déclamation [3]. Peut-être même, dans ce cas un peu exceptionnel, sommes-nous loin aussi de cette « belle et simple nature » que Rameau s'était proposée pour modèle. Mais il n'est pas douteux que, dans la pensée de Rameau, cette recherche même ne soit inspirée par des préoccupations expressives dérivées du fameux principe de l'imitation de la nature. Les agréments du chant, ainsi

1. IV, 4, 174 (Castor). La juxtaposition du port de voix et du coulé est fréquente dans les terminaisons féminines. On a vu plus haut (p. 139) à propos de la prosodie, l'usage singulier du port de voix sur l'*e* muet final (*victoire-eu*).

2. Scène 8, p. 336 (Zéphyre).

3. Lully n'a nullement banni les agréments de son récitatif. Mais on sait qu'il en limitait strictement l'emploi et qu'il ne permettait aux chanteurs aucune fioriture supplémentaire : « ... point de broderie, disait-il ; mon récitatif n'est fait que pour parler, je veux qu'il soit tout uni ». (Lecerf, *Comparaison...*, II, 204). Après lui, les agréments se multiplient de plus en plus, et finissent par aboutir à la profusion que l'on constate dans le récitatif du temps de Rameau.

qu'on le verra plus loin, ne servent pas seulement à orner la mélodie ; ils sont souvent employés comme des moyens efficaces de l'expression dramatique.

Ces agréments ralentissent certainement le débit du récitatif, d'autant plus que les chanteurs ont une tendance fâcheuse à les multiplier et à les détailler avec complaisance. C'est là le principal grief que l'on allègue contre le récitatif français lors de la querelle des Bouffons. « Pourquoi tant de cadences, ports de voix, coulés, etc.? tous agréments qui ne doivent être employés qu'aux airs chantants, et rarement dans le récitatif [1]. » D'Alembert, après Rousseau et Grimm, insiste longuement sur la question dans son opuscule *De la liberté de la musique* : « Les cadences, les tenues, les ports de voix que nous y prodiguons seront toujours un écueil insurmontable au débit ou à l'agrément du récitatif : si la voix appuie sur tous ces ornements, le récitatif traînera ; si elle les précipite, il ressemblera à un chant mutilé. Mais ne serait-il pas possible, en supprimant toutes ces entraves, de donner au récitatif français une forme plus approchante de la déclamation ? [2] »

Marmontel, qui réplique à d'Alembert, reconnaît qu'il y a là une exagération de la part des musiciens et surtout des exécutants, mais que l'usage des agréments du chant correspond à un goût profond du public francais. « .. Le public y tient encore, et si quelque chose distingue la musique française, c'est ce caractère attaché au récitatif par le goût unanime de la nation. » Il propose, non pas de supprimer tous ces agréments, mais seulement d'« en être moins prodigue dans la composition et dans l'exécution ». Une exécution rapide et souple lui paraît surtout nécessaire : car les agréments n'affaibliraient point « l'expression du pathétique..., si on les passait légèrement » [3].

On sent toute l'importance et toute la signification esthétique de cette question des agréments dans le récitatif français du temps de Rameau. Les agréments sont un des traits qui révèlent le mieux le caractère chantant de ce récitatif. Si Rameau subit comme les autres musiciens l'influence de la mode, il y donne une adhésion consciente et volontaire. Il conçoit fort bien qu'on puisse traiter autrement le récitatif, et il a même écrit une fois une scène d'où tous les agréments sont exclus. A vrai dire, c'est une scène de comédie, au deuxième acte des *Paladins*. Le dialogue d'Orcan et d'Anselme porte, sur le

1. Blainville, *L'esprit de l'art musical* (1754). p. 54-55.

2. *De la liberté de la musique*, § 21 ; dans *Mélanges de littérature...* (1759), IV, 426. Et d'Alembert propose, pour éprouver la qualité du récitatif français, de le débiter rapidement et sans agréments, « à l'italienne ». Mais, après avoir essayé, il déclare n'avoir pu y parvenir dans certains endroits « où le musicien s'était écarté des tons de la déclamation » (§ 22, 428-429). Ces endroits sont précisément ceux qui relèvent du tour de chant.

3. *Examen des réflexions de M. Dalembert sur la liberté de la musique* (*Mercure*, juillet 1759, II, 102).

Castor et Télaire Pollux et Phébé
Dessins coloriés par Foëch et Whirsker (Musée de l'Opéra)

manuscrit autographe et sur les autres textes, la mention suivante : « Scène débitée vivement, sans agréments [1]. » Cette tentative, faite par Rameau à la fin de sa carrière, montre du moins qu'il mesure exactement la portée du style qu'il a choisi.

Ce style, c'est un récitatif mélodique, plus chanté que « débité », et où le « tour de chant » joue un rôle aussi important que la « déclamation ». Rameau a sur ce point une théorie bien nette, qu'il est aisé de discerner dans son œuvre musicale. S'il ne l'a pas exposée sous la forme didactique, il l'a confirmée clairement par quelques propos qui nous ont été rapportés. « M. Rameau lui-même, écrit Marmontel au sujet du récitatif, ne croit pas que la modulation du chant doive être une imitation servilement exacte de la déclamation naturelle [2]. » « Il me faut des chanteurs, disait-il, et à Lulli des acteurs [3]. »

Le « tour de chant », comme Rameau l'a fort bien remarqué, tient déjà une grande place dans le récitatif de Lully, surtout dans les derniers opéras. Mais Rameau donne à cet élément mélodique du récitatif un développement et une variété qui scandalisent les partisans de la musique traditionnelle. Encore aujourd'hui, une lecture un peu attentive révèle nettement la différence des deux styles. Pour les contemporains de Rameau, cette différence apparaissait comme un bouleversement radical, comme une innovation absolue. Écoutez ce que dit le vieux Géronte à sa fille Lucinde dans la comédie des *Talents à la mode :*

> Je vous défends un chant dont la raison murmure,
> Qui ne dit rien au cœur, ou qui le défigure.
> Je veux du bon, du vieux récitatif,
> Qui par sa mélodie égale, mais touchante,
> Lentement m'attendrisse, et par degré m'enchante [4].

« C'est une psalmodie, un vrai soporatif », répond Lucinde, passionnée pour la musique « à la mode ». Peu à peu les oreilles s'accoutumeront à la mélodie nouvelle [5], la différence entre les deux récitatifs paraîtra moins sensible; et,

1. II, 2, 67 (et 64 de la partition autographe de la Bibliothèque Nationale). C'est le dialogue qui débute par les mots d'Orcan, « Ah ! Seigneur, sauvez-vous, fuyez en diligence. » — On trouve aussi un passage « débité », mais non sans agréments, dans *Platée*, I, 2, 63, « Cette naïade ridicule » (Cithéron).

2. *Examen des réflexions de M. Dalembert sur la liberté de la musique* (*Mercure*, juillet 1759, II, 90). Il s'agit bien d'une véritable déclaration de Rameau, car Marmontel ajoute plus loin : « et il m'en a donné pour exemple les vers du monologue de *Castor*... ».

3. Voltaire, *Siècle de Louis XIV* (éd. Moland, XIV, 147).

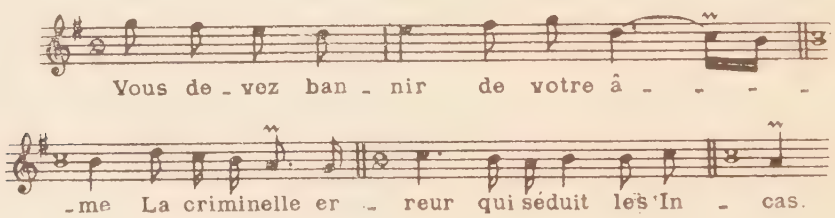
4. De Boissy, *Les talents à la mode* (1739), I, 3, p. 9.

5. D'ailleurs, il n'est pas sûr que Rameau lui-même, après les *Indes galantes*, ne se soit pas quelquefois adapté, plus ou moins consciemment, au goût du public. Si le récitatif si original des *Indes galantes* avait été mieux accueilli, Rameau se serait écarté sans doute encore davantage de la tradition lulliste.

au moment de la querelle des Bouffons, on sentira davantage, en présence du récitatif italien, la parenté qui unit le récitatif de Rameau à celui de Lully. Mais il n'en reste pas moins que celui de Rameau est beaucoup plus chantant et plus varié.

Si l'on parcourt les « scènes » des opéras de Rameau en portant son attention sur ce point, on est frappé par la fréquence des phrases dont la déclamation est soutenue par une inspiration proprement mélodique. Certaines des citations précédentes permettent déjà de s'en rendre compte. Voici encore quelques exemples caractéristiques, empruntés à différentes périodes de la carrière de Rameau. La déclaration d'amour d'Hippolyte à Aricie [1] :

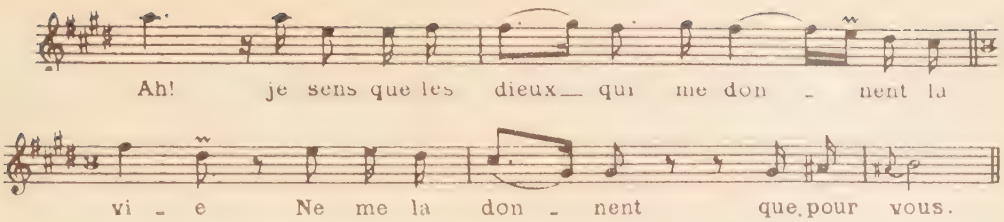
la première phrase du dialogue de Carlos avec Phani, au début de l'acte des *Incas* [2] :



la gracieuse demande de Bathylle à Chloé dans l'*Anacréon* de 1754 [3] :

et ce chant enamouré où la Statue, s'éveillant à la vie, exprime l'attrait qu'elle ressent pour Pygmalion [4] :

1. *Hippolyte*, I, 2, 37.
2. *Indes galantes*, II, 1, 109. Cf. *ibid.*, dans l'entrée des *Sauvages* (5, 249), « De l'amour le plus tendre » (Zima).
3. Scène 3, p. 13, en clé d'*ut*, 3e ligne.
4. *Pygmalion*, III, 17.



Ce récitatif chantant, particulier à la musique française (du moins au XVIII^e siècle), n'a pas été créé de toutes pièces par Rameau. On en trouve déjà l'esquisse chez Lully, et Destouches en a donné d'admirables exemples, d'une spontanéité chaleureuse rarement égalée après lui [1]. Mais Rameau, en continuant la tradition du récitatif mélodique, y ajoute des traits qui lui appartiennent en propre, et notamment une harmonie nuancée qui assouplit la ligne de chant et en augmente les ressources expressives.

L'HARMONIE ET LA BASSE-CONTINUE

Rameau donne une attention toute particulière à l'harmonie dans la composition du récitatif. Discourant avec Marmontel sur ce sujet, « il prétend que c'est l'harmonie qui détermine surtout le caractère de l'expression » [2]. C'est elle en effet qui précise la signification musicale de chaque mouvement mélodique et qui le situe, en quelque sorte, dans le dédale de la déclamation.

La succession des idées exprimées par les paroles, l'articulation logique du discours, trouve tout d'abord dans l'harmonie sa traduction nécessaire. Rameau lui-même nous le dit clairement : « Supposé qu'on mette des paroles en musique, il faut y considérer pour lors le rapport qu'ont entr'elles les phrases du discours qu'expriment ces paroles, et tâcher d'y conformer, le plus possible, le rapport des modulations. » Et il ajoute : « Lully est de tous nos musiciens celui qui a le mieux observé ces rapports de modulation conformément à celui des phrases [3]. » Sur ce point, comme pour les autres éléments du récitatif, la technique de Rameau se présente donc comme une continuation de celle de Lully.

Cette technique repose essentiellement sur le choix des tonalités successives, soit pour les grandes divisions du discours, soit surtout pour les divisions

1. Voir entre autres *Issé*, I, 4, 65, récitatif d'Issé (« Que ne puis-je encor fuir son funeste esclavage ? »). Et *Omphale*, I, 3, 60, dialogue d'Iphis et d'Hercule (« Vous aimez... »).

2. Marmontel, *Examen des réflexions de M. Dalembert sur la liberté de la musique* (*Mercure*, juillet 1759, II, 90 ; à propos du récitatif). — L'emploi expressif de l'harmonie, qui est le même dans toute l'œuvre de Rameau, sera étudié à part au chapitre VIII. On ne signale ici que ce qui se rapporte spécialement au récitatif.

3. *Nouveau système de musique théorique* (1726), VII, 41.

secondaires, phrases ou membres de phrase, dont le sens peut être souligné par des modulations passagères. Rameau nous a livré à ce sujet le fond de sa pensée dans l'analyse détaillée qu'il a faite du célèbre monologue de l'*Armide* de Lully, « Enfin, il est en ma puissance »[1]. « Tout, dit-il, y est compassé dans le véritable ordre que peut inspirer la Nature. Quel goût ! quel génie ! quel sentiment ! Le monologue débute par le ton mineur de *mi*, et passe à son majeur relatif à la tierce, qui est celui de *sol*, pour donner plus de force aux épithètes dont Armide caractérise son héros ; de là, pour faire sentir la réflexion sur l'accident qui le met en sa possession (*Le charme du sommeil le livre à ma vengeance*), vient immédiatement *sol* dièse, qui donne justement le ton de la quarte du régnant, savoir le mineur de *la*. Puis, se livrant à son transport, c'est par ce ton régnant qu'elle exprime *Je vais percer son invincible cœur*. On sent tous les effets de cette belle modulation sans en savoir la cause, même sans s'en être jamais occupé : qu'elle est heureuse![2]. » Rameau publie ces lignes en 1760, à la fin de sa carrière, après avoir à peu près terminé son œuvre. Il est donc resté fidèle toute sa vie à cette conception esthétique.

Avec ces principes, il nous serait aisé de faire, de la même manière, l'analyse harmonique des récitatifs de Rameau et d'interpréter à sa façon la succession des tonalités, à chacune des cadences qui marquent les détours de l'harmonie. Cette succession est presque toujours très nette, grâce à l'emploi fréquent des cadences parfaites, alternant avec des repos sur la dominante. On voit la tonalité, suivant les variations de la pensée ou du sentiment, s'éclairer d'un dièse, s'assombrir d'un bémol, passer du majeur au mineur, soit relatif, soit de même tonique. Parfois aussi, sans quitter le ton, un simple repos sur l'une des harmonies principales suffit à indiquer la progression ou les nuances du discours. Il faut voir avec quelle aisance Rameau guide son harmonie à travers certaines phrases ingrates que lui infligent trop souvent ses librettistes[3]. Les différentes parties de la construction, les rebondissements de l'idée, les pauses de la ponc-

1. Acte II, scène 5 (p. 137). Armide, « tenant un dard à la main », se penche sur Renaud endormi :

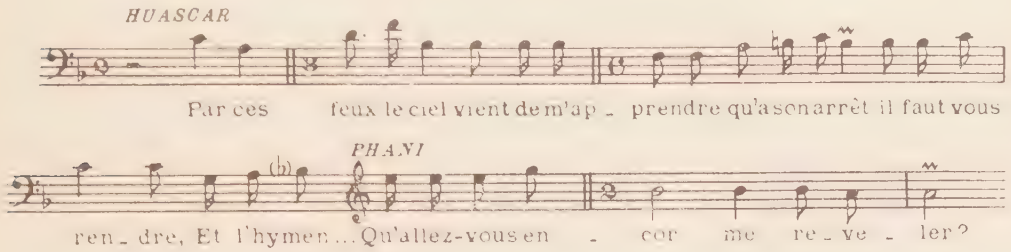
> Enfin, il est en ma puissance,
> Ce fatal ennemi, ce superbe vainqueur.
> Le charme du sommeil le livre à ma vengeance ;
> Je vais percer son invincible cœur.

2. *Code de musique pratique* (1760), p. 168-169. Déjà en 1726, il écrivait dans le *Nouveau système de musique théorique*, après le passage cité plus haut : « Voyez, pour cet effet, le monologue de son opéra d'Armide : *Enfin il est en ma puissance*, etc. » En 1754, dans les *Observations sur notre instinct pour la musique*, il fait encore, en réponse à la critique de Rousseau, une autre analyse, très minutieuse, de ce même monologue (p. 69-115).

3. Par exemple, des phrases comme celle-ci, de *Daphnis et Eglé* : « Venez au temple respectable De la divinité qu'on adore en ces lieux, Confirmer, nous jurer en présence des dieux Cette amitié tendre et durable, Qui peut seule nous rendre heureux » (2, 15, récitatif de Daphnis).

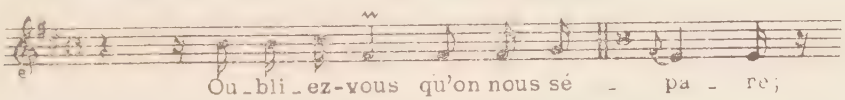
tuation sont marqués par des accents harmoniques appropriés qui tiennent l'auditeur en haleine jusqu'à l'achèvement complet du sens.

La même méthode s'applique aux divers mouvements du dialogue. Par exemple, l'interruption sera rendue par une harmonie demandant une résolution, comme dans ce passage des *Indes galantes* [1] :



Pour l'interrogation, dont l'emploi est si fréquent dans le dialogue, Rameau, suivant l'usage de Lully, l'harmonise le plus souvent par l'accord de dominante, en mettant généralement au chant la quinte de l'accord [2] :

Il emploie aussi quelquefois l'accord de tonique, en mettant au chant la tierce [3], et même la fondamentale [4] :



On trouve pour l'exclamation des formules analogues, soit sur la quinte

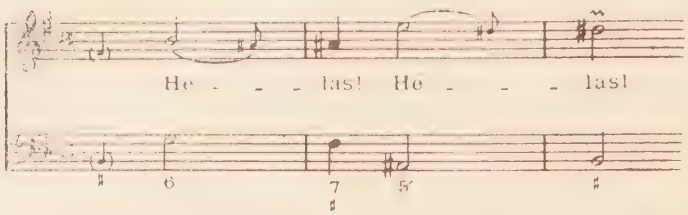
1. II, 6, 153. L'harmonie apparaît suffisamment par la mélodie elle-même. Après une rapide modulation à la dominante, qui souligne la résolution d'Huascar, l'interruption porte l'accord de septième de dominante du ton principal, qui se résout sur la tonique à la fin de la réponse de Phani.

2. *Hippolyte*, I, 2, 37-38 (Aricie). Cf. *Ibid.*, I, 2, 38, « Quel sort sera le mien ? » (Aricie). On trouve un bon exemple d'interrogation sur la dominante, avec réponse sur la tonique, dans l'*Europe galante* de Campra (I, 1, 45) : « A qui offrez-vous donc votre hommage nouveau ? — A l'indifférente Céphise ». (Dialogue de Philène et de Silvandre.)

3. Voir la fin de l'avant-dernière citation : « Qu'allez-vous encore me révéler ? ».

4. *Hippolyte*, I, 2, 38 (Aricie). A vrai dire, dans ce dernier cas, il ne s'agit pas d'une interrogation véritable, mais d'une de ces interrogations apparentes que signale Mattheson. Les théoriciens allemands, tels que Fux et Mattheson, font, à l'époque de Rameau, une étude détaillée des formules d'interrogation. Voir Pirro, *L'esthétique de Jean-Sébastien Bach*, p. 268.

l'accord de dominante [1], soit sur la tierce du même accord ou de celui de tonique, comme dans ces « Hélas » de *Zaïs*, qui ont un accent déjà beethovénien [2] :



La restriction, exprimée par des incises conditionnelles, par des *si* ou des *mais*, se traduit par un abaissement de la tonalité dans le sens des bémols [3] :

C'est un procédé analogue à celui de la célèbre « parenthèse » de l'*Armide* de Lully [4], sur laquelle Rameau ne tarit pas d'éloges : « Rappelons cette parenthèse de Lully dans son opéra d'*Armide* : *si quelqu'un le peut être*. Cet auteur y substitue justement le ton de la quarte au régnant, qui commence et finit la phrase. Le seul sentiment lui a dicté cette substitution, capable de remuer l'âme au point de faire sentir la situation de l'actrice [5]. »

On voit le rôle capital que joue l'harmonie dans la déclamation du récitatif. Cette déclamation harmonique, qui n'est pas moins efficace que celle du rythme ou de la mélodie, a été inspirée à Rameau par l'exemple de Lully. Mais Rameau a longuement médité cet exemple et il en a tiré une méthode, dont il a fait des applications beaucoup plus riches et plus variées, grâce à ses découvertes théoriques et aux suggestions de son propre génie.

A l'intérieur de la tonalité, le sens nouveau qu'il attache à la fonction tonale de sous-dominante, et l'emploi systématique de l'accord de « sixte ajoutée », donnent à sa déclamation des accents supplémentaires, à peu près inconnus à Lully, et très précieux pour articuler le discours ou nuancer l'expression. Remarquez par exemple l'accent du mot « foi » et la force expressive des trois

1. *Fêtes d'Hébé*, I, 1, 53, « Qu'il excite en mon cœur de haine et de courroux ! » (Sapho).
2. *Zaïs*, I, 2, 95 (Zélidie).
3. *Dardanus* (Version 1744), V, 3, *50* (Dardanus présentant son épée à Teucer).
4. I, 2, 64 (Armide à Hidraot) : « Le vainqueur de Renaud, si quelqu'un le peut être, sera digne de moi. »
5. *Code de musique pratique*, 168.

fonctions tonales dans ce beau fragment du dialogue de Castor et de Télaïre [1] :

Rameau fait un emploi beaucoup plus large que ses devanciers du simple repos (sans modulation) sur la dominante du ton, analogue à celui qu'on a cité plus haut pour l'interrogation et pour l'exclamation. Non seulement il l'emploie souvent pour des fins de phrase à sens nettement conclusif [2], mais il s'en sert aussi pour terminer une scène et amorcer ainsi la scène suivante [3]. Il lui est même arrivé de finir le chant d'un acte par ce simple arrêt sur la dominante. Tel est le deuxième acte d'*Hippolyte et Aricie*, qui s'achève par ces mots de Thésée : « Dieux ! cachons mon retour et trompons tous les yeux. » La conclusion tonale n'est donnée que par la symphonie de l'entr'acte [4].

Les dissonances, si efficaces pour souligner l'expression, sont employées par Rameau avec une abondance et une liberté toutes nouvelles. Mais leur apparition est toujours motivée par la nature même de la mélodie ou par le sens des paroles, conformément à la pratique expressive qui sera étudiée au chapitre VIII. L'emploi des divers accords de septième de la tonalité, avec parfois quelques neuvièmes, donne à la trame harmonique du récitatif de Rameau, dans certains passages non modulants, une physionomie absolument originale [5].

Mais c'est dans la modulation que ces dissonances, et toutes les autres ressources de l'harmonie, trouvent leur emploi le plus naturel. La modulation, qui constitue le procédé essentiel de la déclamation harmonique, est, dans le récitatif de Rameau, d'une aisance souveraine, mais aussi d'un raffinement que

1. *Castor*, V, 4, 191-192.

2. *Fêtes d'Hébé*, I, 6, 98, « A vos divins talents il devra son retour » (décision de clémence du roi Hymas). Et *passim*.

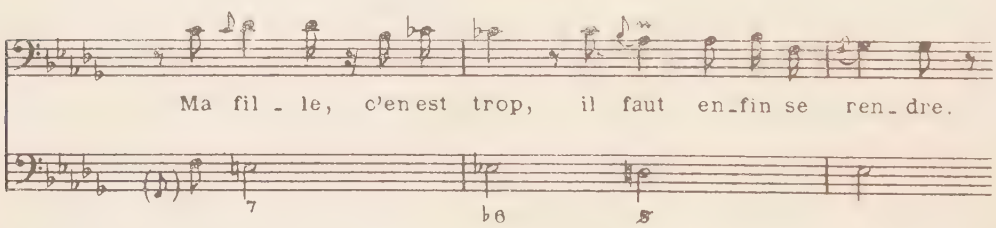
3. *Hippolyte*, III, fin des scènes 3 et 4 ; *Indes galantes*, entrée des *Sauvages*, fin des scènes 1 et 4.

4. Même procédé à la fin du premier acte de *Zaïs*.

5. Voir dans les *Indes galantes*, I, 1, 52 (Emilie), la seconde partie de cette belle phrase : « Lorsque, pour prix de son secours, Peut-être un coup fatal l'a forcé de descendre Dans l'affreuse nuit du tombeau, Mon cœur ingrat d'un feu nouveau Se laisserait surprendre ? »

l'on a parfois méconnu. Beaucoup plus variée que chez Lully, elle entraîne souvent l'harmonie jusqu'aux tonalités les plus éloignées du ton initial, et parfois même, dans les moments de grande émotion, jusqu'aux limites qui ne peuvent être franchies que par l'enharmonie. D'ailleurs, ces transitions exceptionnelles conviennent surtout au récitatif accompagné. Si les modulations sont fréquentes et variées dans le récitatif simple, elles ne sont pas accumulées sans ordre, comme il arrive trop souvent dans le récitatif italien. Les ensembles les plus modulants se développent toujours autour d'un ton général qui est indiqué par l'armure de la clé [1]. Et elles s'ordonnent par rapport à ce ton « régnant », suivant la technique expressive que Rameau nous a laissé entrevoir dans son analyse du monologue d'*Armide*. Aussi affectionne-t-il les modulations passagères, qui permettent de revenir rapidement au ton principal ou aux tons voisins après avoir plongé pour un instant jusque dans les profondeurs de l'harmonie. Une légère altération de la basse, un subtil enchaînement de septièmes, et nous voici de nouveau à flot, tout près de la rive. En faisant la part des temps et des genres, certaines de ces modulations, dans les passages les plus nuancés, font parfois songer à ce tissu d'harmonies délicates dont s'enveloppe la mélodie de Fauré.

Pour faire sentir la distance qui sépare, à cet égard, le récitatif de Rameau de celui de ses devanciers, citons seulement cette phrase de *Dardanus*, dans la version de 1744, quand le vieux roi Teucer, jusqu'alors indomptable, cède aux supplications de sa fille et au désespoir de Dardanus [2] :



Ce sont de telles phrases qui faisaient dire à l'un de nos meilleurs critiques musiciens, dont nous sentons encore la perte : « Là surtout (dans le récitatif),... son coloris harmonique apparaît comme un prodige en son temps, quelque chose de tout à fait proche de l'esprit musical moderne. Ce qui nous reste inconcevable, c'est qu'il ait pu confier au seul clavecin un élément si riche et si profond de son art [3]. »

1. Les Italiens au contraire, notent toujours leur récitatif « au naturel », c'est-à-dire sans aucun accident à la clé. Cf. Rousseau, *Dictionnaire de musique*, art. *Récitatif*.

2. *Dardanus* (version de 1744), V, 3, 50. Noter la modulation enharmonique de la première mesure.

3. Carraud, *Comment représenter Rameau* (*Courrier musical*, 1er mars 1919, p. 67).

C'est en effet le clavecin, uniquement, ou à peu près, qui indique toutes ces nuances de l'harmonie du récitatif simple, selon l'usage pratiqué à l'Opéra jusqu'en 1770. Pour mieux soutenir la voix, on se contente de faire doubler les notes de basse, les seules indiquées sur le texte musical, par une partie de violoncelle ou de basse de viole. Cette *basse-continue* est chiffrée aussi souvent qu'il est utile; et c'est dans ces chiffres, précisés par le chant lui-même, que se trouve enfermée toute la riche pensée harmonique qui guide la marche du récitatif de Rameau.

La basse-continue, que l'on désigne couramment par l'abrévation B. C., doit « seulement faire entendre le fond de l'harmonie »[1]. Elle est dispensée de présenter l'intérêt mélodique que l'on peut exiger de la basse dans les ensembles vocaux ou instrumentaux. Ici, cet intérêt mélodique doit être sacrifié au « beau chant » de la voix et à la claire perception des paroles. La basse doit être aussi simple et aussi peu mobile que possible, « de sorte qu'une même note de la B. C. puisse continuer pendant une ou plusieurs mesures », quand la nature du chant le permet[2].

Si la basse-continue doit être simple, cela ne veut pas dire que l'harmonie indiquée par le chiffrage et réalisée par le clavecin doive avoir forcément la même simplicité. Une seule note de basse peut prendre, sous le chant, des significations harmoniques très différentes ; elle peut, comme dit Rameau, « tenir à différentes B. F. (basses fondamentales),... ce dont il faut profiter dès qu'on peut ». Plusieurs des plus beaux effets harmoniques du récitatif de Rameau ont été ainsi obtenus par divers accords, souvent très différents, passant sur une même note de basse.

La « réalisation » de la basse-chiffrée par la main droite du claveciniste est donc de première importance pour le récitatif[3]. C'est elle qui donne à l'harmonie tout son sens et toute sa plénitude. Elle doit être aussi complète que possible. Sans doute, elle ne doit pas gêner l'audition du chant ; mais ce résultat peut être obtenu par la légèreté de l'exécution, plutôt que par des suppressions de notes. Rameau assure même, contre Rousseau, que plus l'accord est complet et régulier, plus il se fond heureusement avec la voix. « L'harmonie d'un pareil accompagnement ne doit se porter à l'oreille, pour ainsi dire, qu'en fumée ; il

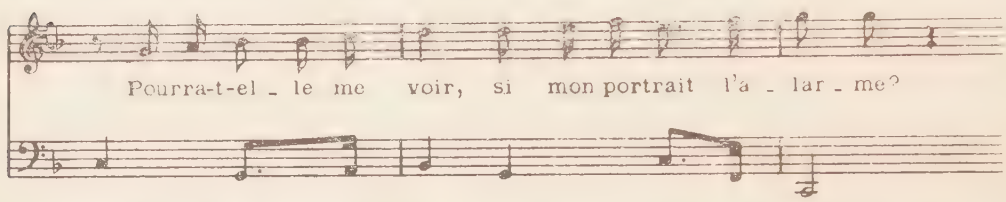
1. Rameau, *Traité de l'Harmonie*, livre III, chap. 43, p. 329.

2. Rameau, *Code de musique pratique* (1760), p. 160-161. Cette immobilité relative peut être obtenue plus facilement en interprétant certaines notes du chant comme notes de passage : « Dans le récitatif, il faut prendre comme notes de goût tout ce qui peut s'y soumettre. »

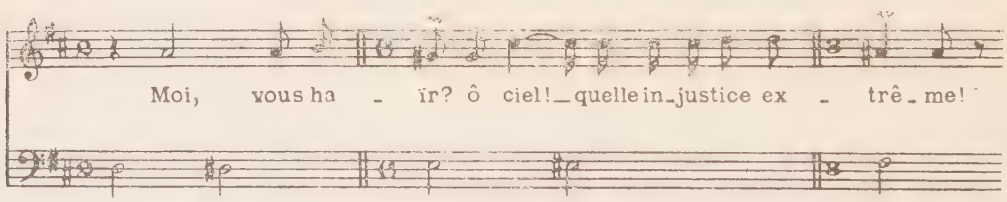
3. L'accord de réalisation n'est pas absolument plaqué ; il se fait par un rapide « arpègement » partant de la note la plus basse de la main droite, qui doit être frappée en même temps que la basse de la main gauche. (*Code de musique pratique*, 69-70.) D'ailleurs, pour obtenir plus de force, on peut doubler, dans certains cas, avec la main gauche les accords de la main droite. (*Traité de l'harmonie*, 426-427.)

faut qu'on la sente sans le savoir, sans s'en occuper, sans y penser : aussi doit-elle être toujours complète et régulière dans sa succession comme dans sa plénitude, sinon l'irrégularité sur ce point serait capable de distraire et de faire perdre le plus heureux moment de l'effet. Tronquer l'harmonie parce que l'instrument fait trop de bruit, c'est bien le sentiment d'un Midas, lorsqu'il y a plusieurs moyens de diminuer ce bruit sans que l'harmonie en souffre [1]. »

Si la basse-continue doit être peu mobile, « bien des tournures de chant ne le permettent pas toujours, étant forcé quelquefois d'y suivre chaque syllabe, surtout dans de certaines cadences qui ne sont annoncées que par des brèves » [2]. Des basses comme celle-ci, aboutissant à une cadence, sont assez fréquentes, non seulement chez Rameau, mais dans tout le récitatif français classique [3] :



Dans les passages particulièrement modulants, la basse-continue doit se mouvoir, ne serait-ce que d'un degré, à peu près sur chacun des accents qui marquent les étapes de l'harmonie, comme le montrent plusieurs des exemples cités plus haut. Les moments d'agitation ou de passion comportent souvent un mouvement chromatique ascendant de la basse, amené par l'harmonie naturelle du chant ou par des modulations passagères, mais disposé, semble-t-il, à dessein, selon la technique expressive du temps [4] :



Ainsi, il arrive assez souvent que la basse-continue ait, dans chaque mesure, deux ou trois notes portant harmonie.

Mais, en dehors de ces mouvements nécessaires de la basse, qui tiennent à

1. *Code de musique pratique*, 73.
2. *Ibid.*, 160-161.
3. *Indes galantes*, III, 7, 189 (Tacmas).
4. *Hippolyte*, I, 2, 36 (Hippolyte). Cf., entre autres, deux passages de *Castor*, dans la même scène et tous deux dits par Télaïre : V, 4, 192 « Non, cruel, non, ingrat, tu ne m'as point aimée », et 193-194 « ... sont-ils impitoyables ? Nous nous aimons, eh ! sommes-nous coupables ? ».

l'harmonie elle-même et qui sont strictement ménagés, il en est d'autres qui ne sont nullement commandés par la succession harmonique et qui ne relèvent que de la fantaisie du musicien. Ces mouvements supplémentaires déterminent de véritables figurations mélodiques, imaginées pour des raisons de goût ou d'expression [1]. Les figurations de ce genre ne sont pas rares dans le récitatif de Rameau. Il semble même en avoir usé avec plus de liberté que ses prédécesseurs [2].

Parfois ces dessins de basse paraissent inspirés par des raisons purement musicales. Ce sont tantôt quelques notes de passage, qui viennent orner la base harmonique du récitatif, et souvent avec un rythme pointé [3] :

tantôt, mais plus rarement, de véritables agréments, indiqués par les signes habituels ou par de petites notes [4]; tantôt des imitations, qui reproduisent un fragment du chant [5] :

Rameau emploie aussi, fréquemment, un mouvement de la basse-continue qui est déjà courant dans le récitatif lulliste : c'est le petit dessin de quatre notes rapides descendantes, destiné à amener une tonalité nouvelle, à l'occasion d'un changement d'idée, ou d'un événement imprévu, ou pour passer d'une scène

1. Bethizy, dans son *Exposition de la théorie et de la pratique de la musique*, directement inspirée de Rameau, résume à merveille les différents aspects de la basse-continue : « Sous le récitatif, cette basse doit être la plus simple qu'il est possible. Les notes longues d'une ou de deux ou même de plus de mesures lui conviennent alors. On peut néanmoins y mettre quelquefois des notes courtes, pour former une harmonie plus belle et plus variée. On peut même y employer quelquefois certains traits fort vifs, pour peindre des objets ou pour exprimer des sentiments qui sont la matière du récitatif. » (2e éd., p. 260-261.)

2. Mouret, cependant, les emploie très volontiers. Voir notamment *Ariane* (1717), II, 2, 75 ; IV, 4, 220 ; V, 4, 242.

3. *Fêtes d'Hébé*, III, 3, 213 (Mercure).

4. L'exemple précédent contient un agrément indiqué par un signe.

5. *Zaïs*, I, 8, 158 (Zaïs). — Cf. *Hippolyte*, I, 7, 68, « Et d'affreux hurlements » (Arcas) ; *Fêtes d'Hébé*, I, 6, 98, « Hélas ! » (Sapho).

à l'autre [1]. Cette espèce de raccord est déjà un embryon des « préludes de basse » dont il sera question plus loin. Il est quelquefois désigné dans les partitions, par le terme commode de « chute de basse » [2].

Ces divers dessins ont surtout un intérêt musical, bien qu'il ne soit pas impossible de les rattacher à des intentions expressives. Mais on rencontre chez Rameau d'autres figurations de la basse-continue qui présentent un caractère nettement dramatique. Voici le récitatif de Phèdre, quand elle aperçoit Arcas qui vient annoncer la disparition de Thésée [3] :

Notez aussi les saccades violentes de la basse, lorsqu'Abramane menace Zoroastre de tuer Amélite s'il « ose implorer l'aide des cieux » [4] :

De tels passages sont très proches du « récitatif accompagné ». La basse-continue y remplace tant bien que mal les interventions dramatiques de l'orchestre.

Enfin, dans certains cas moins fréquents mais bien significatifs, la basse est employée pour commenter, à elle seule, un événement ou un mouvement de scène indiqué explicitement par le livret. Par exemple, dans *les Fêtes d'Hébé*, un dessin de quatre notes, pendant un silence du récitatif de Mercure, souligne cette indication : « Un Amour vole et apporte le caducée qu'il remet à Mercure [5]. »

1. *Fêtes d'Hébé*, III, 5, 223, après « Le cœur d'Églé, lui seul, est le souverain bien » (Mercure). Et *passim*.

2. *Daphnis et Eglé*, fin de la scène 1 (p. 13) et de la scène 4 (p. 34). On trouve aussi la mention « passage de basses ».

3. *Hippolyte*, I, 6, 67. Il faudrait pouvoir citer également dans *Hippolyte* le beau récitatif de Phèdre, qui suit d'ailleurs un récitatif accompagné d'Hippolyte, au moment culminant du dialogue où elle révèle son amour (III, 3, 130, « Eclate, éveille-toi, sors d'un honteux repos »).

4. *Zoroastre* (version 1756), V, 5, p. 247 de la partition manuscrite.

5. III, 6, 236, Cf. *Les Paladins*, III, 1, 136, « Mais ô ciel, ce château disparaît à mes yeux » (Anselme).

La Guirlande présente une figuration encore plus curieuse, qui est un véritable fragment de « symphonie » dramatique, lorsque Zélide va chercher la guirlande de Myrtil, qu'elle croit toujours fanée et qu'elle retrouve refleurie [1] :

Ainsi, tout en faisant mouvoir le moins possible les notes portant harmonie, Rameau ne s'interdit pas d'introduire dans la basse du récitatif certains dessins mélodiques, qui y apportent plus d'animation et qui prennent parfois une véritable signification dramatique [2]. Par là, la basse-continue, tout en guidant par son harmonie nuancée la déclamation du récitatif, comporte aussi un certain « tour de chant » qui répond à celui de la mélodie. De même que la déclamation prend parfois l'allure d'un « air » véritable, de même la basse-continue se rapproche par moments du style de l'accompagnement d'orchestre et de la « symphonie ». Ces premières analyses nous permettent de formuler une remarque plus générale, dont la portée se précisera par la suite : c'est que le récitatif simple de Rameau, tant pour l'accompagnement que pour le chant, ne reste pas complètement isolé ni tout à fait dissemblable des autres formes musicales qui sont employées dans l'opéra.

Combien ces pauvres analyses paraissent froides, sèches et étriquées auprès de certaines larges scènes, ardentes ou tendres, qui chantent dans notre souvenir ! On entrevoit par instants ces pages admirables dans les citations précédentes. Mais il faudrait pouvoir citer des morceaux tout entiers, comme l'historien de l'art, par une simple reproduction photographique, met sous les yeux du lecteur tout un chef-d'œuvre de la peinture ou de la sculpture. Signalons du moins quelques-unes de ces pages trop oubliées, qui sont un des meilleurs titres de gloire de Rameau.

1. Scène 6, p. 25-26. Notez l'indication de mouvement, et le double geste exprimé par cette courte mélodie. — La question des figurations de la basse-continue (qui ne sont pas rares chez Bach) a retenu l'attention des critiques allemands du XVIII[e] siècle, et notamment de Mattheson, qui recommande sur ce point la discrétion. V. Pirro, *L'esthétique de Jean-Sébastien Bach*, 237.

2. On peut aussi mentionner, à ce propos, un procédé dramatique absolument opposé, dont l'emploi général sera étudié plus loin : c'est le silence plus ou moins complet de la basse-continue pour des passages qui doivent être mis en relief, ou dont les paroles évoquent elles-mêmes l'idée de silence : *Hippolyte*, III, 3, 128-129, « Votre rivale ? Je frémis » (Hippolyte, comprenant enfin l'amour de Phèdre) ; IV, 4, 185 « Quelle plainte en ces lieux m'appelle ? » (Phèdre) ; IV, 2, 163, « Quel silence funeste » (Hippolyte).

Qu'on relise par exemple la scène centrale d'*Hippolyte et Aricie*, cette troisième scène de l'acte III, où Phèdre dévoile enfin son amour à Hippolyte ; le dialogue si naturel d'Émilie et d'Osman, au début des *Indes galantes*, et la fin de celui d'Huascar et de Phani, dans l'acte des *Incas* [1] ; ou encore les adorables phrases de la Statue de *Pygmalion*, s'éveillant à la vie et à l'amour [2].

Mais c'est dans *Castor* et dans *Dardanus* que se trouvent sans doute les plus belles scènes du récitatif de Rameau, celles qui se rapprochent le plus des grands dialogues dramatiques de la tragédie de Corneille et de Racine. Au quatrième acte de *Castor*, quand Pollux vient délivrer Castor des enfers, se place une scène sublime, où les deux frères font assaut de générosité avec une noblesse d'accent toute cornélienne [3]. Au cinquième acte, c'est la tendresse et la passion de Racine, dans cette scène entre Castor et Télaïre, si touchante et si vibrante, qui est une des plus pures merveilles de l'œuvre de Rameau [4]. Castor, revenu pour un jour des enfers, a retrouvé sa chère Télaïre ; mais il doit se séparer d'elle, pour tenir le serment qu'il a fait à Pollux. « Le musicien, par un art admirable, a su y exprimer en même temps la joie et la douleur, l'espoir et la crainte... Malheur aux hommes qui seraient insensibles à de telles beautés [5]. » Cette fois, nous pouvons faire nôtres ces paroles du vieux Decroix, publiées deux ans après l'*Iphigénie en Aulide* de Gluck. Ceux qui savent lire sans parti pris de telles scènes éprouvent encore aujourd'hui la même émotion.

Dardanus est peut-être encore plus riche en récitatif dramatique. La scène célèbre du second acte, entre Iphise et Dardanus, fut considérée, jusqu'à Gluck, comme le modèle le plus achevé du récitatif français [6]. C'est la scène où Iphise, croyant consulter Isménor, ouvre son cœur à Dardanus, caché sous les traits du magicien. La progression des sentiments y est notée avec une finesse et une chaleur qui enthousiasment d'Alembert lui-même, pourtant si sévère

1. *Indes galantes*, II, 3, 120. Grimm, dans sa *Lettre sur Omphale* (1752), fait un grand éloge du récitatif des *Indes galantes*. (*Correspondance litt.*, XVI, 291, n.).

2. *Pygmalion*, 3, 16-17. Voyez encore la deuxième scène du même ouvrage (entre Pygmalion et Céphise), le dialogue entre Plautine et Trajan, dans *le Temple de la Gloire* (III, 2, 244), et les charmants récitatifs de *la Guirlande* (notamment la scène 6).

3. IV, 4, 165. — On trouve aussi dans les trois premiers actes des scènes qui, sans s'élever à cette hauteur, comptent parmi les meilleures de Rameau : I, 5, 65 (Pollux et Télaïre) ; II, 4, 84 (Jupiter et Pollux) ; III, 2, 112 (Pollux et Phébé).

4. V, 2, 182-186. Dans la version de 1754, cette scène se place au début de l'acte et est précédée d'un long « Prélude tendre », délicatement instrumenté. Le dialogue pathétique se continue dans la scène 4 avec une animation croissante, jusqu'au récitatif accompagné qui aboutit au cri de Castor : « Arrête, dieu vengeur, arrête ! ».

5. Decroix. *L'ami des arts...* (1776), p. 121-122. Cf. Lasserre, *L'esprit de la musique française* (1917), p. 87.

6. II, 5, 137. « C'est ici une des plus belles scènes qu'il y ait sur aucun théâtre, et dans laquelle le musicien et le poète semblent avoir été inspirés par le même génie » (*Mercure*, juin 1760, p. 199). Voir aussi, au troisième acte, la scène entre Iphise et Anténor (III, 2, 152).

pour le récitatif de Rameau [1]. Ce morceau, renchérit Marmontel, « est bien plus digne d'admiration que tout ce qu'on a cité de Lully [2] ». Les deux derniers actes, dans la magnifique version de 1744, encore trop peu accessible, contiennent des scènes d'une beauté au moins égale, et plus purement humaine : celle de la prison, où Iphise vient délivrer Dardanus [3], et ces deux scènes extraordinaires du dénouement, qui font songer au *Cid* : regret des deux amants, séparés par la résistance farouche du père d'Iphise : fierté indomptable du vieux roi Teucer, prisonnier, qui cède enfin, après une lutte d'une violence inouïe, aux larmes de sa fille et au désespoir de Dardanus [4]. Là, Rameau se montre vraiment l'égal des plus grands.

Comment se fait-il, après de tels chefs-d'œuvre du dialogue dramatique, que le récitatif de Rameau ait été si souvent méconnu par les contemporains ? Au début, cela peut s'expliquer par les innovations que Rameau apportait dans le récitatif lulliste, dont l'indéniable valeur était entourée d'une vénération générale. Puis, quand le public fut à peu près accoutumé à ces nouveautés, la révélation du récitatif italien porta un coup d'autant plus rude au récitatif français, que notre déclamation musicale avait été peu à peu altérée et défigurée par les défauts de l'exécution.

De l'aveu général, l'exécution du récitatif français, à l'époque de Rameau, pèche à la fois dans l'expression et dans le chant proprement dit. L'expression est souvent outrée et aboutit à de véritables cris. Certains acteurs « sacrifient tout au sentiment, sans se mettre en peine s'ils chantent ou s'ils parlent, donnant des bruits pour des sons » [5]. « Vous voyez leurs muscles se roidir, leurs veines se gonfler, leur visage se bouffir, par les rudes efforts qu'ils font, ou pour faire sortir leur voix ou pour l'enfler [6]. » Le chant lui-même donne lieu à des exagérations encore plus graves. Les chanteurs ralentissent le mouvement, font un sort à chaque note, s'attardent sur les « agréments » quand il n'en ajoutent pas de leur cru, et donnent au débit une allure traînante que Lully n'aurait sans doute pas tolérée. « Nos acteurs, et surtout nos actrices, traînent le récitatif et font languir les scènes. Les ports de voix sans fin, les cadences battues pendant un quart d'heure dans des endroits où il n'en faudrait point,

1. *De la liberté de la musique* (1759), § 23 : « Nous croyons pouvoir proposer ce morceau à tous nos artistes français, comme le modèle d'un bon récitatif ». (Dans *Mélanges de littérature*, IV, 430.)

2. *Examen des réflexions de M. Dalembert...* (*Mercure*, juillet 1759, II, 89.) Pour mesurer la portée d'un tel éloge, il faut songer à la vénération dont était encore entouré le récitatif de Lully.

3. IV, 4, p. 39 et suivantes de l'*Appendice* de l'éd. Durand. Ce récitatif, de plus en plus animé, s'adjoint ensuite l'orchestre jusqu'à la fin de l'acte.

4. V, 2 et 3, p. 47 et 48 de l'*Appendice*.

5. *Sentiment d'un harmoniphile* (1756), p. 159.

6. *Idées sur l'Opéra* (1764), p. 6.

ou du moins de très courtes, les sons de voix filés à perdre haleine, refroidissent nécessairement l'action[1]. » Ainsi, tantôt crié, tantôt traîné, le plus beau récitatif rebute souvent l'auditeur, qui n'en comprend qu'avec peine les paroles[2]. Une telle exécution a certainement fait le plus grand tort aux scènes des opéras de Rameau.

Enfin, c'est dans le récitatif que la musique de Rameau s'est ressentie le plus fâcheusement de la mauvaise qualité des livrets. C'est là qu'il a le plus durement expié son dédain pour les paroles. Les belles scènes qu'on vient de citer ont été possibles parce que les poètes avaient fourni à cette occasion au musicien des situations dramatiques et un dialogue suffisamment émouvant. Mais ces heureuses rencontres sont assez rares dans l'opéra de Rameau. Trop souvent, il déploie toutes les ressources de sa déclamation musicale sur des vers que sa musique ne parvient pas à animer et dont elle ne fait que souligner les défauts. « Comment chercher une déclamation vraie, quand ce qui se déclame ne dit rien au cœur ni à l'esprit ? »[3] On comprend alors que le public préfère ses airs de danse ou ses chœurs à son récitatif.

Mais il n'en reste pas moins que le récitatif simple de Rameau, dès qu'il est soutenu par des paroles suffisantes, est une des plus émouvantes créations de son génie. Après en avoir éprouvé avec évidence la merveilleuse efficacité, nous pouvons tranquillement nous inscrire en faux, avec les réserves qui ont été faites, contre le témoignage de la plupart de ses contemporains, en reprenant à notre compte ce jugement de Grimm, qui résume si bien la question : « On a reproché à M. Rameau de ne point entendre le récitatif... Mais c'est précisément dans cette partie que je trouve M. Rameau grand très souvent, et toujours original[4]. »

II. — LE RÉCITATIF ACCOMPAGNÉ

La simple basse-continue, malgré les quelques figurations qui peuvent la mouvementer, se révèle souvent insuffisante pour soutenir le récitatif et pour en souligner l'expression. Alors, l'orchestre intervient, et l'on passe du récitatif « simple » au récitatif « accompagné ». Le récitatif accompagné « est celui auquel,

1. *Sentiment d'un harmoniphile*, 129. « La lenteur, avoue Cahusac, est un des grands défauts du chant français de scène. » (Art. *Débit* de l'Encyclopédie.) Cf. Rousseau, *Lettre sur la musique française* (éd. Furne, III, 536).

2. Marmontel convient avec d'Alembert que « le débit en est perdu au théâtre ». (*Examen des réflexions de M. Dalembert*, *Mercure*, juillet 1759, II, 85). Cf. *Réponse à la Critique de l'opéra de Castor* (1773) : « C'est ainsi que le public se refroidit sur les opéras, parce qu'il n'entend et ne comprend rien au sujet... » (p. 32).

3. Chabanon, *Eloge de M. Rameau* (1764), p. 35.

4. *Lettre sur Omphale* (1752), dans *Correspondance litt.*, XVI, 290-291.

outre la basse continue, on ajoute un accompagnement de violons »[1]. Cette union toute naturelle de l'orchestre et du récitatif se rencontre déjà dans l'opéra vénitien du XVII[e] siècle [2]. Lully y a recouru quelquefois, surtout dans ses derniers opéras : le récit du songe, dans la première scène d'*Armide*, en est un bon exemple. Ses successeurs, notamment Campra, Destouches, Mouret, Desmarets, ont fait du récitatif accompagné un emploi plus fréquent et plus varié que lui. Mais c'est Rameau qui a le plus contribué, avant Gluck, à développer en France cette forme du chant dramatique. Les contemporains avaient déjà noté l'abondance des récitatifs accompagnés comme un des traits essentiels de sa musique de théâtre [3]. Pour nous, qui connaissons l'évolution ultérieure de l'art, nous ne pouvons nous empêcher d'attribuer à Rameau, sur ce point, l'honneur d'avoir frayé la voie au style moderne.

Le récitatif accompagné se présente chez Rameau sous deux aspects bien définis : le récitatif accompagné solennel et le récitatif accompagné pathétique. Mais il a encore d'autres emplois moins déterminés, qui font pressentir l'extension future de cette forme de chant à tout l'ensemble du drame lyrique.

LE RÉCITATIF ACCOMPAGNÉ SOLENNEL

Pour souligner certains passages importants du récitatif, destinés à être prononcés avec une solennité particulière, l'orchestre se joint à la basse-continue et en réalise l'harmonie [4]. Cette réalisation est en général très peu figurée. Ce sont le plus souvent de simples accords, plus ou moins longs, exécutés par les instruments à cordes. « Il ne faut songer, en faisant ces sortes d'accompagnements, qu'à former une harmonie frappante. Il est bon même quelquefois d'y

1. Rousseau, *Dictionnaire de musique* (Art. *Récitatif accompagné*). Par « violons », il faut entendre l'orchestre à cordes tout entier, qui constitue l'accompagnement le plus fréquent. Mais il peut aussi s'y ajouter quelques instruments à vent.

2. Par la suite, le récitatif accompagné italien, employé avec discrétion par Scarlatti, perfectionné par Porpora, atteindra son plein développement et son expression la plus admirable chez Vinci et chez Hasse, sous la forme du *recitativo obbligato*, destiné à peindre les emportements de la passion dans les crises les plus violentes du drame. (V. Zeller, *Das Recitativo accompagnato in den Opern J. A. Hasses*, Halle, 1911). Mais, par là même, il prendra de plus en plus dans l'opéra un caractère exceptionnel, tandis que les Français feront du récitatif accompagné un emploi beaucoup plus large et plus varié.

3. Voir, par exemple, ces doléances d'un lulliste contre les partisans de Rameau : « S'ils font grâce à quelques récitatifs, ce n'est qu'en les chargeant d'accompagnements nécessairement bruyants. » (*Observations sur les écrits modernes*, 15 juin 1743, t. 33, p. 107.) Et cette impression de Grimm, bien suggestive dans son exagération : « Lulli ne savait que soutenir par la basse une voix qui psalmodiait ; Rameau ajoute presque partout à ses récits des accompagnements d'orchestre. » (*Correspondance litt.*, IV, 80.)

4. Ce procédé était déjà en usage dans l'opéra vénitien depuis Monteverdi, et la musique allemande l'emploie également, au XVII[e] siècle, dès les oratorios de Schütz (v. Pirro, *L'esthétique de J.-S. Bach*, 294).

mettre des notes fort longues, et ils peuvent par ce moyen faire plus d'effet que les accompagnements les plus chantants n'en font dans les morceaux gracieux et légers. Ces notes longues conviennent surtout dans les invocations. M. Rameau a bien su en faire usage dans beaucoup d'endroits de ses opéras [1]. » « L'orchestre n'y fait que remplir l'harmonie par des accords soutenus, et lorsque cet accompagnement est bien exécuté, l'on croirait n'entendre qu'un seul instrument, plus parfait encore que l'orgue, parce qu'il y a plus d'analogie entre les sons graves et les sons aigus des instruments à cordes que dans ceux à vent ». [2]

Pour donner cette impression d' « orgue », Rameau augmente très souvent la plénitude des accords par l'emploi de la double corde. La mention « à deux cordes » est extrêmement fréquente sur les partitions de ses récitatifs accompagnés solennels. Ces doubles cordes sont généralement exécutées par chacune des deux parties de violons, qui forment ainsi, à elles seules, un ensemble de quatre notes simultanées [3]. Quelquefois la partie intermédiaire, correspondant à nos altos, et les basses elles-mêmes sont écrites aussi « à deux cordes », d'une manière plus ou moins fugitive. Enfin, ces grands accords des instruments à cordes sont parfois renforcés par les bassons [4] ou par les flûtes [5]. On trouve même un exemple unique, dans *Zoroastre*, où les violons sont supprimés, et où l'accompagnement, massé dans le bas, est fourni seulement par deux parties de bassons et par les basses [6].

Les occasions du récitatif accompagné solennel sont assez variées ; mais elles se rattachent toutes à cette idée de solennité, de discours important, prononcé par un personnage de premier plan. Tantôt, et très fréquemment, c'est une prière, une invocation ou un ordre : telle est, dans *Hippolyte*, la belle prière de Phèdre aux « dieux vengeurs »[7] :

1. De Bethizy, *Exposition de la théorie et de la pratique de la musique...* 2e éd. (1764), p. 290-291.

2. Decroix, *L'ami des arts...* (1776), p. 106. « Rameau, dit-il quelques lignes plus haut, a donné plusieurs exemples d'un pareil accompagnement ».

3. Par exemple, *Hippolyte*, IV, 4, 189, « Dieux cruels » (Phèdre) ; *Castor*, Prologue, 1, 10-11, « Toi par qui l'univers... » (l'Amour) ; *Dardanus*, V, 1,247, « Pour fléchir le dieu des eaux » (Teucer) ; et *passim* dans toute l'œuvre de Rameau.

4. *Zaïs*, Prologue, 1, 5 (Oromasès) ; *La Naissance d'Osiris*, 3, 83 (Jupiter).

5. *Castor*, V, 6,202 (Jupiter), mais seulement dans la version 1754 ; *Le Temple de la gloire*, III, 4, 277 et 287 (Trajan).

6. V, 4, 264. « Fléchissez en tremblant sous la loi souveraine » (Abramane).

7. IV, 4, 189. Les deux parties de violons et la partie intermédiaire, correspondant à nos altos, sont en double corde. Cf. l' « invocation » de Diane à Jupiter (Prologue, 2, 19). Les exemples sont nombreux dans toute l'œuvre de Rameau.

tel encore cet ordre de Pluton aux Parques (« Vous qui de l'avenir percez la nuit profonde »), d'une impressionnante majesté [1]. Tantôt, ce sont des paroles solennelles, qui provoquent de nouvelles péripéties, qui engagent ou annoncent l'avenir, comme les incantations magiques, les évocations d'esprits, les serments, les oracles [2]. Tantôt c'est la proclamation d'un événement capital, d'une décision qui modifie la marche du drame ou qui détermine le dénouement; comme le trait de clémence de Trajan, rendant la liberté aux cinq rois enchaînés [3].

Le récitatif accompagné solennel est toujours confié à l'un des protagonistes ou à certains personnages qui sont, par définition, destinés aux expressions majestueuses, tels que les dieux, les génies, les grands prêtres ou les magiciens. Parfois même, c'est la nature du personnage, et non plus seulement celle des circonstances, qui détermine l'emploi du récitatif accompagné. On le constate pour les paroles prononcées par la divinité suprême. Jupiter s'exprime souvent par le récitatif accompagné solennel. Mais l'exemple le plus caractéristique à cet égard, et d'ailleurs unique chez Rameau, est celui de *Zoroastre*, dans la version de 1756. Toutes les paroles d'Oromasès, le prince des génies, sont accompagnées par l'orchestre, même pour quelques mots placés au milieu du récitatif simple d'un autre personnage [4]. Il y a là un procédé analogue à celui de Bach dans la *Passion selon Saint Mathieu*, où l'orchestre est employé pour toutes les phrases de récitatif prononcées par Jésus.

Rameau paraît avoir été très attentif à toutes les occasions qui pouvaient donner lieu au récitatif accompagné solennel. Nous en avons la preuve par une correction intéressante de *Castor et Pollux*. Au cinquième acte, quand Jupiter ordonne aux cieux de s'ouvrir, son récitatif, qui, dans la partition de 1737,

1. *Hippolyte*, II, 5, 109. Cf., au début du prologue de *Zaïs*, le récitatif d'Oromasès réveillant les génies des éléments.

2. *Zoroastre* (version 1756), II, 3, 48 (Oromasès évoquant les esprits) ; II, 6, 74, « Écroulez-vous, murs odieux » (Zoroastre). — Cf. *La Princesse de Navarre*, au début du divertissement final (p. 73), quand l'Amour enjoint aux Pyrénées de disparaître.

3. *Le Temple de la Gloire*, III, 4, 277 ; de même, III, 4, 287 (la Gloire couronnant Trajan). Cf., dans *les Boréades* (III, 4), la décision de la reine Alphise, renonçant à la couronne.

4. Voir notamment les scènes 2 et 3 de l'acte II. Il y a cependant une exception : c'est le récitatif de l'acte V, qui semble bien n'être accompagné que par la basse-continue.

était accompagné par la simple basse-continue, devient, dans la partition de 1754, un récitatif accompagné solennel, avec des « accords » des violons en doubles cordes, sous des tenues de flûtes [1].

Cette première forme du récitatif accompagné soulève une question qui se posera également à propos des autres, celle de la mesure. Le chanteur peut-il prendre ici avec la mesure les mêmes libertés qui lui sont permises dans le récitatif ordinaire ? Il est certain que la présence des instruments réunis doit forcément restreindre ces libertés ; et d'ailleurs la solennité du débit les rend un peu moins nécessaires [2]. Toutefois, le récitatif accompagné solennel n'est pas considéré, dans l'opéra français du temps de Rameau, comme absolument « mesuré ». On le voit clairement par certaines indications que l'on trouve dans les textes musicaux. Par exemple, dans le prologue de *Castor*, le récitatif accompagné solennel de l'Amour, qui présente l'accompagnement caractéristique par longs accords en doubles cordes, est coupé par un passage « Mesuré », après lequel reparaît la mention « Récitatif » [3]. De même, dans *Zoroastre*, un récitatif d'Erinice (« Dans un enchantement terrible »), accompagné par les doubles cordes, est suivi d'un fragment « Mesuré », où les violons, sans doubles cordes, exécutent des dessins mouvementés (« La rage, la fureur de l'enfer implacable Ont passé malgré moi jusqu'au fond de mon cœur ») [4]. En somme, quand l'accompagnement de l'orchestre ne s'écarte pas trop des longues tenues solennelles, la voix peut donner à la déclamation plus de souplesse et de liberté. Plus l'accompagnement devient varié et concertant plus le chanteur doit être attentif à la mesure, jusqu'au moment où apparaissent les passages proprement « mesurés ».

En effet, si l'accompagnement de ce récitatif se présente le plus souvent sous la forme de longs accords qui font songer à l'orgue, il peut se permettre aussi quelques figurations des violons ou des flûtes, qui relient entre eux ces piliers harmoniques [5]. Il peut s'animer par endroits, si les paroles s'y prêtent [6]. Il peut même quelquefois ne pas utiliser les longs accords et, tout en conservant son caractère solennel, former des dessins plus mouvementés, assez analogues

1. V, 6, 202 (« Palais de ma grandeur »).

2. Scheibe écrit dans son *Critischer Musikus* (1745), à propos de ce genre de récitatif : « Le chanteur émettra un tel récitatif avec plus de gravité, et plus lentement ; aussi, devra-t-il observer la mesure avec plus de rigueur que dans le récitatif ordinaire. » (Cité par Pirro, *L'esthétique de J. S. Bach*, 293).

3. *Castor*, Prologue, 1, 10-11, « Toi, par qui l'univers reconnaît mon empire » (l'Amour invoquant Vénus).

4. *Zoroastre* (version 1756), V, 2, p. 241 de la partition manuscrite.

5. Voir, par exemple, le récitatif d'Oromasès au début du prologue de *Zaïs*.

6. *Castor*, II, 4, 91, « Enfants du ciel » (Jupiter appelant les Plaisirs auprès de Pollux) ; *Fêtes d'Hébé*, II, 8, 170, « Apollon veut aussi prendre part Au succès de son art » (Tyrtée au peuple, tandis que d' « éclatants concerts » se font entendre).

à ceux que l'on rencontre dans l'accompagnement du récitatif pathétique ou même des airs véritables. Par exemple, le récitatif solennel du grand prêtre, au deuxième acte de *Castor*, comporte tour à tour comme accompagnement un dessin continu de noires égales et ensuite des traits rapides en triples croches (à partir du mot « Tremblez ») [1]. Dans *Hippolyte*, l'admirable invocation de Thésée à Neptune s'accompagne d'un arpège de croches, qui se poursuit d'un bout à l'autre du morceau et qui est soutenu par une pulsation de noires répétées [2]. Ici la mesure devient naturellement plus stricte, et la notation ne comporte aucun changement de mesure.

De tels morceaux, d'ailleurs assez rares, prouvent du moins que Rameau, tout en respectant la forme traditionnelle du récitatif accompagné solennel, sait aussi la varier suivant les besoins de l'expression et la rapprocher avec souplesse soit de l'architecture des airs, soit de la véhémence du récitatif pathétique.

LE RÉCITATIF ACCOMPAGNÉ PATHÉTIQUE

Dans les moments de crise dramatique, où les passions se déchaînent avec violence, et parfois se livrent combat dans l'âme d'un même personnage, l'orchestre intervient, avec toute l'animation nécessaire, pour évoquer ce tumulte intérieur, surtout pendant les silences et les jeux de scène dont la déclamation est constamment entrecoupée. C'est le récitatif accompagné pathétique.

Ce genre de récitatif accompagné est tout à fait analogue à ce que les Italiens nomment alors *recitativo obbligato*, et qui constitue à peu près le seul emploi du récitatif accompagné dans leurs opéras. On prit même l'habitude en France, après la querelle des Bouffons, d'employer dans ce sens l'expression de *récitatif obligé*. Cette expression doit être évitée par les historiens de la musique française. Car le qualificatif « obligé » a un sens beaucoup trop général, qui peut être appliqué à toute espèce de récitatif accompagné, et non pas seulement au récitatif pathétique [3]. Le terme de « pathétique », déjà très répandu au temps de Rameau, est assurément plus clair, et il a l'avantage de rappeler la parenté réelle qui existe entre ces sortes de scènes et certains aspects de la musique romantique. C'est celui dont se sert Arnaud à propos d'*Iphigénie en Aulide*,

1. *Castor*, II, 3, 80, « Le souverain des dieux va paraître en ces lieux ».

2. *Hippolyte*, II, 4, 101, « Puisque Pluton est inflexible ». Il y aura au troisième acte (9, 151) une autre invocation de Thésée à Neptune, qui est un des chefs-d'œuvre de Rameau (« Puissant maître des flots »). Mais cette dernière appartient nettement au genre de l' « air ».

3. Le *récitatif obligé*, dit Rousseau dans son *Dictionnaire*, « est celui qui, entremêlé de ritournelles et de traits de symphonie, *oblige* pour ainsi dire le récitant et l'orchestre l'un envers l'autre, en sorte qu'ils doivent être attentifs et s'entendre mutuellement ».

quand il distingue, parmi les différentes espèces du récitatif de Gluck, « le récitatif *pathétique*, qu'on appelle platement *obligé* » [1].

Le récitatif accompagné pathétique est employé d'une manière fort heureuse dans l'opéra français du temps de Rameau, et au moins aussi fréquemment que le *recitativo obbligato* dans l'opéra italien de la même époque [2]. On ne comprend pas comment Rousseau a le front d'affirmer que la musique française n'a su en faire « aucun usage » jusqu'au *Devin du village* du même Rousseau [3]. C'est de l'aberration ou de la perfidie. Déjà les musiciens de la Régence introduisent assez souvent dans leurs opéras le récitatif accompagné pathétique [4]. Rameau, suivant leur exemple, et sans doute profitant comme eux de la leçon des modèles italiens [5], porte cette forme d'art à un tel degré de puissance et de richesse expressive, qu'il y a réalisé quelques-uns de ses plus beaux chefs-d'œuvre.

C'est dans le monologue que le récitatif accompagné pathétique trouve son emploi le plus fréquent et le plus naturel. Le personnage, livré à lui-même, s'abandonne à ses pensées et à ses passions, les laisse parler tout haut, et peut se permettre aussi ces précieux silences, où l'orchestre dévoile ce que le chant ne dit pas. Le type le plus caractéristique de ces monologues est celui qui exprime le trouble et l'hésitation avant une résolution importante, d'où dépend souvent tout le reste du drame. On en trouve dans *Hippolyte et Aricie* un exemple magnifique, lorsque Thésée se décide à demander à Neptune de faire périr Hippolyte (« A punir un ingrat d'où vient que je balance ? ») [6]. Très simplement, avec les seules ressources de l'orchestre à cordes, Rameau a marqué à merveille les alternatives de faiblesse et de résolution. Il y a dans la comédie lyrique des *Paladins* un autre récitatif pathétique, plus développé, qui semble

1. *Lettre de M. l'A.A*** (l'abbé Arnaud), parue dans la *Gazette de littérature* en 1774. (*Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le Chevalier Gluck*, 37.)

2. Vinci et Jomelli donnent alors d'admirables modèles de l'*obbligato*. Mais son emploi dans l'opéra italien est strictement limité, et les Français trouvent qu'il est trop « rare ». De Brosses, *Lettres familières*... (1740), II, 331; De Rochemont, *Réflexions d'un patriote*... (1754), p. 14.

3. « Jusqu'ici la musique française n'a su faire aucun usage du *récitatif obligé*. L'on a tâché d'en donner quelque idée dans une scène du *Devin du village* ; et il paraît que le public a trouvé qu'une situation vive, ainsi traitée, en devenait plus intéressante. Que ne ferait point le *récitatif* obligé dans les scènes grandes et pathétiques, si l'on peut en tirer ce parti dans un genre rustique et badin » (*Dictionnaire*, art. *Récitatif obligé*).

4. Campra, *Tancrède*, II, 4, 165 (Tancréde) ; Destouches, *Omphale*, III, 5, 199 (Argine) ; Mouret, *Pirithoüs*, IV, 1, 176 (Hermylis). Et *passim*.

5. Nous savons du moins, par la citation qu'il en fait en 1737, dans la *Génération harmonique*, que Rameau connaissait le célèbre récitatif du *Coriolano* d'Ariosti (« Spirate iniqui marmi »), qu'il considère comme une « scène admirable ».

6. III, 9, 150. Le célèbre monologue de l'*Armide* de Lully (« Enfin il est en ma puissance ») est inspiré par une situation analogue, mais il est en récitatif simple.

être la parodie du genre. Orcan, le cerbère poltron, à qui Anselme a donné mission de tuer Argie, se réjouit d'abord de pouvoir se venger, mais il tremble de peur à la pensée du crime qu'il va commettre, et il croit voir déjà l'ombre de sa victime. Ici, on dirait que Rameau s'est pris à son propre jeu : ce récitatif pathétique d'un personnage comique, avec trémolos et syncopes, chromatisme en *fa* mineur, oppositions de mouvement, est presque trop pathétique et trop sérieusement expressif, comme Favart le lui a reproché [1]. Malgré quelques traits qui semblent bien relever de la caricature, on est un peu déconcerté en voyant que le *Mercure*, sans doute bien informé sur les intentions de Rameau, prend tout à fait au sérieux ce « très beau monologue » [2].

Le désespoir, furieux ou abattu, fournit aussi une occasion toute naturelle au récitatif accompagné pathétique. Les remords de Phèdre, après qu'elle a provoqué le châtiment d'Hippolyte, sont exprimés sous cette forme, d'une manière extrêmement émouvante [3]. Cette page superbe, qui termine le quatrième acte d'*Hippolyte*, présente successivement les deux aspects du récitatif accompagné, d'abord le pathétique, dans ce premier mouvement de désespoir et de terreur, puis le solennel, dans la prière déjà citée. C'est encore le récitatif pathétique qui est employé à la fin du troisième acte de *Castor*, pour peindre le désespoir de Phébé, abandonnée par Pollux [4]. Mais le plus bel exemple de cet usage du récitatif pathétique est certainement la dernière scène de l'acte des *Incas*, quand Huascar, fou de rage impuissante, s'avance vers le volcan pour y chercher la mort [5]. Il y a là, dans le chant et dans l'accompagnement, une véhémence forcenée, une frénésie presque étrange, qui touchent aux limites des moyens expressifs dont la musique dispose au temps de Rameau.

On trouve aussi le récitatif accompagné pathétique en dehors du monologue, dans certaines tirades plus ou moins étendues au cours d'une scène, quand le discours, énonçant des idées ou des faits de grande importance pour le drame, comporte, dans sa solennité, des sentiments ou des images qui peuvent donner naissance à l'animation de l'orchestre. Telle est la prophétie de la

1. *Les Paladins*, II, 6, 74 (« Je puis donc me venger moi-même »). « Le pathétique répandu dans cette scène par le musicien fait disparate avec la bêtise de ce confident, qui serait à peine supportable dans un opéra-comique. » (Favart, Lettre au comte de Durazzo, 24 mars 1760, dans *Mémoires et correspondance*, éd. Dumolard, I, 26.)

2. *Mercure*, mars 1760, p. 176 : « Orcan, effrayé du crime qu'il va commettre, chante un très beau monologue. »

3. *Hippolyte*, IV, 4, 187 (« Qu'ai-je fait ? Quels remords »). Au début du cinquième acte, Thésée, exprime à son tour ses remords et son désespoir par un grand récitatif pathétique (« Grands dieux ! de quels remords je me sens déchirer ! »).

4. *Castor*, III, 5, 142.

5. *Indes galantes*, II, 8, 164 (« La flamme se rallume encore »).

fée Zirphile dans *Acante et Céphise*[1] ; le serment d'Erinice dans *Zoroastre*[2] ; ou la supplication de Pollux, demandant à Jupiter la faveur de descendre aux enfers[3]. La seconde version des *Fêtes d'Hébé* fournit une très belle illustration de cet emploi du récitatif accompagné pathétique, dans la scène célèbre où Tyrtée exhorte les Lacédémoniens au combat (« De ces héros vous tenez la lumière ») [4]. L'orchestre suit par des dessins instrumentaux appropriés les différentes phases du récitatif, qui s'achève en une sorte d'air (*Très vite*) amorçant le chœur du peuple.

A ces tirades du dialogue se rattache la forme narrative du récitatif accompagné pathétique, où l'orchestre intervient pour souligner par des traits descriptifs les péripéties d'une narration émouvante. Télaïre raconte à Pollux la vision prophétique qu'elle a eue en consultant l'oracle du Soleil[5]. Émilie explique à Osman comment elle a été enlevée par les corsaires[6]. Tyrtée fait à Iphise le récit du combat dont il revient vainqueur[7]. Cette forme convient particulièrement aux récits de songes, tels que celui d'Armide dans la première scène de l'opéra de Lully. Mais Rameau ne nous en a pas donné d'exemple. D'ailleurs l'emploi du récitatif accompagné narratif n'est, dans son œuvre, ni très fréquent, ni très remarquable.

Ce qui est plus digne de remarque, c'est l'usage qu'il fait du récitatif accompagné pathétique dans le dialogue proprement dit. Les Italiens semblent l'avoir réservé pour les monologues[8]. Rameau au contraire, l'emploie aussi dans les scènes à plusieurs personnages, et non pas seulement pour une tirade isolée, mais pour l'ensemble d'un dialogue exceptionnellement dramatique. Cet emploi est très original, sinon tout à fait nouveau[9], et annonce le style du drame lyrique

1. III, 3, 114 : « Où suis-je ? Et qu'est-ce que je vois ?. » Prophétie prédisant au prince nouveau-né (le duc de Bourgogne) une vie glorieuse.

2. I, 2, 24 : « Dieux terribles, dieux tout puissants, Sur ma tête lancez la foudre, Si je trahis mes serments. »

3. *Castor*, II, 4, 87 : « Ah ! laisse-moi percer jusques aux sombres bords ! ». — Voir aussi, dans *Hippolyte* (I, 4, 53), le mouvement de colère de Phèdre : « Je vous entends. Eh bien ! que la trompette sonne. »

4. II, 3, *414*. La seconde version est sur ce point infiniment supérieure à la première, tant pour les paroles que pour la musique.

5. *Castor*, III, 3, 116 : « Son char a reculé tout à coup à mes yeux. »

6. *Indes galantes*, I, 1, 48 : « Dans le séjour témoin de ma naissance. »

7. *Fêtes d'Hébé*, II, 6, 163. Les paroles du début évoquent assez fâcheusement, par le tour de phrase et par les rimes, le récit de Théramène dans la *Phèdre* de Racine : « A peine Nous joignons le camp de Messène, Nos guerriers, par mes sons au combat animés..... »

8. Rousseau, *Dictionnaire de musique* (Art. *Monologue*) : « Ces récitatifs obligés qui font un si grand effet dans les opéras italiens n'ont lieu que dans les monologues. » — Cf. Planelli. *Dell'opera in musica* (1772), p. 142 : « ... una tale spezie di recitativo è propria del soliloquio ».

9. On trouve un dialogue de ce genre, d'ailleurs plus solennel que passionné, dans le *Pirithoüs* de Mouret : III, 4, 165, dialogue d'Eurite et du grand prêtre (« Qui vient troubler nos augustes mystères ? »).

moderne. Deux scènes successives de l'acte des *Incas* sont écrites de cette manière : le violent dialogue entre Phani qui s'enfuit et Huascar qui cherche à l'entraîner de force ; et l'intervention de Carlos, « arrivant sur Huascar un poignard à la main » [1]. Ces deux scènes, qui aboutissent à un trio divergent, se continuent par le monologue final, ce qui fait trois scènes sur huit de cette singulière « entrée de ballet », qui sont traitées en récitatif accompagné pathétique.

Le quatrième acte de *Dardanus*, dans la version de 1744, nous offre un exemple magnifique de ce genre de récitatif appliqué au dialogue dans un moment culminant du drame. Au milieu de cette scène 4, où le récitatif simple s'élève à une si noble expression, le récitatif accompagné apparaît à l'occasion du *Bruit de guerre*, et se continue sans interruption pendant les deux scènes suivantes, jusqu'à la fin de l'acte. Dardanus prisonnier repousse tendrement Iphise qui est venue le délivrer. Anténor survient, blessé à mort, et dévoile le guet-apens qu'il avait tendu à son ennemi. Iphise reste seule et angoissée, après que Dardanus s'est élancé au combat. Toute cette partie du drame révèle dans le chant la justesse d'accent des meilleurs récitatifs simples, tandis que l'accompagnement évoque à la fois le « tumulte des armes » et le frémissement des passions [2].

C'est dans ce caractère descriptif et expressif de l'accompagnement d'orchestre que réside surtout l'originalité du récitatif accompagné pathétique. Sans doute la déclamation du chant y est plus fortement articulée ; les grands intervalles y sont plus fréquents, le rythme plus incisif, les modulations plus brusques et plus heurtées [3]. Mais la physionomie particulière de l'accompagnement fait reconnaître dès l'abord cette sorte de récitatif, à ne pouvoir s'y méprendre. Ici, tout respire l'agitation et le désordre de l'âme. Au lieu des longs accords du récitatif solennel, ce sont des mouvements rapides et saccadés, des trémolos, des fragments de gammes et d'arpèges en doubles ou triples croches, de brefs appels d'accords répétés, des traits déchiquetés, coupés par des silences ou par des arrêts soudains [4].

Ces divers dessins d'orchestre expriment souvent, d'une manière assez

1. *Indes galantes*, II, scènes 6 et 7.

2. *Dardanus* (version 1744), IV, scènes 4, 5 et 6 ; p. 11-14 de l'*Appendice* de l'édition Durand. — *Acante et Céphise* pourrait fournir un autre exemple de dialogue en récitatif accompagné pathétique, quand le Génie menace Acante de faire périr Céphise, s'il ne révèle pas le secret de la « sympathie » qui l'unit à elle (III, 2, 103 et suiv. : « Voici l'instant de son supplice. Parle... ou je l'immole à tes yeux »).

3. C'est là, selon Rousseau, la véritable place des modulations enharmoniques (*Dictionnaire de musique*, art. *Enharmonique*.)

4. Cette forme d'accompagnement du récitatif n'apparaît guère qu'après Lully. Les quelques récitatifs accompagnés que l'on trouve dans ses dernières œuvres sont généralement soutenus par des accords massifs et verticaux du quintette des cordes, suivant pas à pas la déclamation. Voir par exemple, dans *Armide*, le récit du Songe d'Armide (I, 1, 52)

indéterminée, le trouble et la passion en général. Mais, souvent aussi, ils apparaissent à propos d'un mot caractéristique, et ils prennent alors une signification plus précise, ainsi qu'une forme plus appropriée à leur emploi. Voyez dans le récitatif de Phèdre, au quatrième acte d'*Hippolyte*, comme l'accompagnement se modèle sur le sens des mots soulignés du passage suivant : « Qu'ai-je fait ? Quels remords ! Ciel ! J'entends le *tonnerre*. Quel bruit ! Quels terribles *éclats ! Fuyons !* Où me cacher ? Je sens *trembler* la terre. Les Enfers *s'ouvrent* sous mes pas » [1]. Parfois enfin, un même dessin d'orchestre se répète, à intervalles plus ou moins rapprochés, pendant tout le cours du morceau, pour évoquer soit un sentiment dominant exprimé par les paroles, soit un événement extérieur qui augmente le trouble du personnage et l'animation de la scène. Au début du cinquième acte d'*Hippolyte*, un triolet de triples croches, énoncé avec insistance dans le prélude, reparaît à maintes reprises dans l'accompagnement du récitatif de Thésée (« Grands dieux ! de quels remords je me sens déchiré »), comme pour exprimer la morsure du remords. Dans les scènes 4 et 5 du quatrième acte de *Dardanus*, dont il vient d'être question, les échos du combat, figurés par un thème en arpèges caractéristique, se mêlent au dialogue passionné de Dardanus, d'Iphise et d'Anténor [2].

On conçoit qu'avec un accompagnement si animé la question de la mesure prenne une importance particulière dans le récitatif pathétique. D'une part, la violence des passions devrait pouvoir permettre à l'acteur la plus grande liberté de mouvements. D'autre part, l'intervention continue et variée de l'orchestre exige de tous les exécutants une mesure encore plus stricte que dans le récitatif solennel. C'est au chef d'orchestre à concilier ces deux exigences opposées, en donnant tour à tour la prépondérance à la voix ou aux instruments, suivant les besoins de l'expression et les possibilités de l'exécution. « Dans ces morceaux, dit Marmontel,... la mesure et le mouvement sont prescrits [3]. » Mais Rousseau nous apprend que « quand on copie un récitatif obligé, il faut pour chaque partie d'instrument ajouter la partie du chant à la sienne pour la guider au défaut de la mesure » [4]. En réalité, dans le récitatif accompagné pathétique, se juxtaposent et s'opposent, d'une manière parfois irréductible, le rythme

ou le dialogue d'Armide et de la Haine (III, 4, 193). Les accompagnements mouvementés ont été mis en honneur par Campra et par Destouches, mais sans atteindre à la véhémence et à la variété que Rameau leur donnera.

1. IV, 4, 187-189.

2. Ce dernier exemple annonce déjà l'emploi du récitatif accompagné sur une symphonie indépendante, qui va être étudié plus loin. D'autre part, on rencontre quelquefois, comme dans le récitatif simple, des moments de silence complet de l'accompagnement, soit pour la clarté, soit pour l'expression. Par exemple, *Castor*, III, 5, 143 (Phébé) ; *Indes galantes* II, 7, 158-159 (Carlos).

3. *Eléments de littérature*, art. *Récitatif* (à propos du *recitativo obbligato* des Italiens).

4. *Dictionnaire de musique*, art. *Copiste*.

oratoire de la déclamation et le rythme purement musical des instruments. C'est ce qui explique à la fois la difficulté d'exécution et la richesse expressive de cette forme du chant dramatique.

AUTRES ASPECTS DU RÉCITATIF ACCOMPAGNÉ

Il y a encore d'autres emplois du récitatif accompagné qui se distinguent assez nettement des précédents, sans toutefois que la ligne de démarcation entre les différentes formes soit toujours absolument tranchée.

Un des plus naturels est celui où le récitatif se pose sur une symphonie autonome qui porte en elle le principal intérêt mélodique. Alors les rôles sont intervertis : ce qu'on appelle l'accompagnement est en réalité le véritable sujet du morceau ; et c'est le récitatif qui « suit et accompagne en quelque sorte l'accompagnement »[1]. On pourrait désigner ce cas particulier par le terme commode de *récitatif accompagnant*. Ici, la question de la mesure est résolue au profit de la symphonie : le récitatif doit se loger dans la mesure de l'ensemble. Mais l'habileté du compositeur consiste précisément à lui conserver autant que possible, malgré ces entraves, la souplesse de la libre déclamation.

La symphonie évoque le plus souvent un phénomène de la nature, soit terrible, soit riant, ou une péripétie surnaturelle, ou un événement dramatique. Et les paroles du récitatif y font naturellement allusion. A la fin du troisième acte d'*Hippolyte*, le récitatif de Thésée (« Mais de courroux l'onde s'agite ») commence au milieu de la symphonie du *Frémissement des flots*[2]. Dans le prologue de *Zaïs* la voix d'Oromasès se mêle à la symphonie qui peint le déchaînement des torrents et la formation des mers[3]. Au cinquième acte d'*Hippolyte*, Aricie, dans « des jardins délicieux », « s'éveille au bruit d'une douce symphonie », qui s'unit à son récitatif d'une façon tout à fait moderne[4]. Un dialogue des *Paladins*, où Orcan, tout tremblant, tâche de faire peur à Atis, est accompagné par la continuation du *Bruit de guerre*[5].

Au contraire, dans le récitatif accompagné qu'on pourrait appeler *inter-*

1. Rousseau, *Dictionnaire*, art. *Récitatif accompagné*. Il reprend la même expression dans l'article *Récitatif mesuré* pour désigner le même cas : « C'est moins alors un récitatif mesuré que, comme je l'ai dit plus haut, un récitatif accompagnant l'accompagnement. »

2. III, 9, 155. — Cf. *Indes galantes*, I, 2, 55, « La nuit couvre les cieux » (récitatif d'Émilie pendant la tempête, continué presque aussitôt par l'air célèbre « Vaste empire des mers »); et I, 2, 66, « Que ces cris agitent mes sens » (Émilie), avec la belle éclaircie qui marque la fin de la tempête.

3. Prologue, 2, 39, « Les torrents s'ouvrent un passage ».

4. V, 3, 196-198. Cf. *Les Paladins*, III, 1, 136. « Quels jardins délicieux ont tout à coup pris naissance ? » (Anselme.) — Lully a déjà employé magistralement ce procédé pour l'air célèbre de Renaud : « Plus j'observe ces lieux et plus je les admire. » (*Armide*, II, 3, 119.)

5. I, 6, 42 (Dialogue entre Nérine, Orcan et Atis).

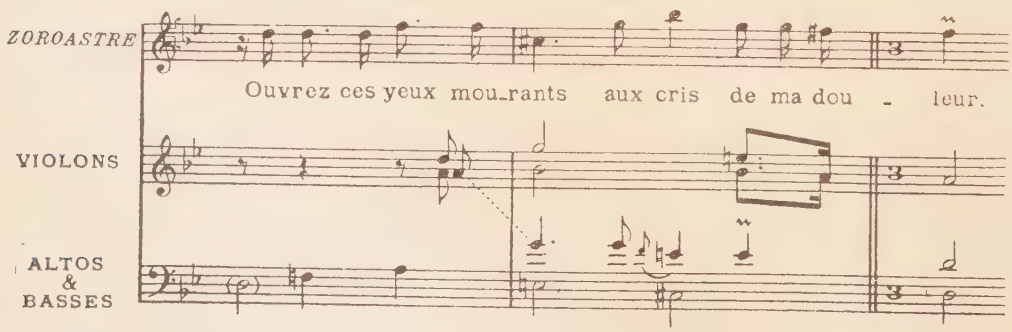
mittent, l'orchestre n'intervient que d'une manière momentanée, pour souligner un mot caractéristique ou une phrase importante du récitatif simple. Après cette intervention plus ou moins brève, le récitatif simple reparaît, réduit de nouveau à l'accompagnement de la basse-continue. Ici l'emploi des instruments est provoqué par la nature même des paroles du récitatif.

La seconde version des *Fêtes d'Hébé*, offre un exemple de ce procédé. Au cours du récitatif simple de Tyrtée, l'orchestre apparaît par moments, et seulement sur ces passages : « Je saurai par mon art ranimer son courage ». (Traits de toutes les basses sous la tenue de l'*a* de courage.) « Par mes accords harmonieux, j'apaisai, j'enchaînai sa fureur criminelle. » (Lent dessin de violons sous une tenue de flûtes.) « De cet art enchanteur reconnaissez l'empire. Peuple, rassemblez-vous, accourez à ma voix. » (Dessin de violons, puis appel de flûtes[1].)

Parfois, sans qu'il y ait matière à aucune allusion descriptive, c'est un seul vers, particulièrement bien venu ou plein de sens, qui est serti et mis en valeur par l'enveloppement de l'orchestre. Au début de *La Guirlande*, le vers qui ouvre le récitatif de Myrtil, « Peut-on être à la fois si tendre et si volage ? », est redit à trois reprises au cours du morceau sur des mélodies différentes, et accompagné chaque fois par les violons, tandis que les passages intermédiaires ne comportent que la basse continue. Cette sorte de refrain de paroles produit un effet très heureux. On trouve dans la seconde version de *Zoroastre* un emploi remarquable de ce procédé pour une expression dramatique. Au cours du troisième acte, Zoroastre, dit au peuple, menacé par les flammes que lance Abramane : « Ah ! je cours vous défendre. » Puis se tournant vers Amélite évanouie :

> Ouvrez ces yeux mourants aux cris de ma douleur.
> En tremblant pour vos jours que pourrais-je entreprendre ?
> Le courage fuit de mon cœur.

Sur le premier seulement de ces vers, l'orchestre intervient, d'une manière passagère mais très efficace, par un accent passionné, d'un effet déjà moderne[2].



1. *Fêtes d'Hébé* (seconde version), II, 2, *411-412*. Cf. *les Paladins*, I, 3, 15 (récitatif de Nérine à Orcan).

2. *Zoroastre* (version 1756), III, 8, p. 149 de la partition manuscrite.

Cet usage si original de l'accompagnement d'orchestre, rehaussant par endroits, comme d'une touche de couleur, le dessin du récitatif, est un acheminement vers la complète liberté du commentaire instrumental dans la musique dramatique. A la même tendance se rattache l'emploi de phrases plus étendues de récitatif accompagné au milieu du récitatif simple. C'est ce qu'on pourrait nommer le récitatif accompagné *épisodique*. Par exemple, au cours d'un récitatif simple de *Zoroastre*, à caractère narratif, apparaît un récitatif accompagné de huit mesures, qui débute sur les mots caractéristiques : « Tout à coup l'air s'agite [1]. » C'est un emploi analogue à celui de l'accompagnement intermittent, mais seulement moins fugitif.

En somme, le récitatif accompagné intermittent ou épisodique ne se distingue des autres formes du récitatif accompagné que par son caractère passager. Il peut être, dans ses brèves apparitions, soit solennel, soit pathétique, soit « accompagnant ». Il tend aussi, parfois, à prendre une forme plus mélodique qui le rapproche du récitatif proprement « mesuré ». Mais sa principale originalité, réside dans la liberté même et dans la variété de son emploi.

C'est d'ailleurs cette impression générale de liberté et de variété qui se dégage de toute l'étude du récitatif accompagné dans l'opéra de Rameau. Non seulement l'accompagnement instrumental intervient beaucoup plus souvent dans son récitatif que dans celui de ses devanciers, mais il est employé d'une manière plus souple et plus proche de la pratique moderne. Rameau tient son orchestre toujours prêt. Sans se libérer complètement des usages traditionnels, il l'emploie dans le récitatif comme dans les autres parties de l'œuvre, autant qu'il le juge nécessaire. On s'en rendra compte encore mieux quand on étudiera les éléments symphoniques de l'opéra. Loin de revenir en vieillissant aux pratiques anciennes, il maintient et développe plutôt, dans ses dernières œuvres, les libertés conquises. S'opposant sur ce point aux tendances de la musique italienne, Rameau a commencé, avant Gluck, à supprimer la distinction conventionnelle du récitatif simple et du récitatif accompagné, en les faisant alterner aussi souvent que l'expression le demande. Par là encore, il a joué le rôle d'un véritable précurseur.

III. — LE RÉCITATIF MESURÉ

L'expression de « récitatif mesuré », employée couramment dans la musique française du temps de Rameau, est assez équivoque. Elle désigne des pas-

1. *Zoroastre* (version 1756), V, 4, 245. — Cf. *La Guirlande*, 4, 15, récitatif de Zélide, quand elle s'aperçoit avec désespoir que la guirlande de Myrtil est fanée (« Hélas ! il est trop vrai, je reconnais ces fleurs »).

sages « mesurés » plus ou moins étendus, qui apparaissent au cours du récitatif simple, mais qui en réalité ne sont plus du récitatif véritable et se rapprochent plutôt des « airs » proprement dits. Le terme de *récitatif* est impropre, puisqu'il s'agit précisément de désigner des endroits où le récitatif cesse d'être récitatif. Et le qualificatif *mesuré* est insuffisant, puisque la mesure intervient aussi dans certaines formes du récitatif accompagné qui n'ont rien de commun avec ce genre de chant. Les passages ou les morceaux que l'on appelle récitatifs mesurés ne se distinguent pas seulement par un rythme plus marqué, mais aussi par une mélodie mieux dessinée et par certains éléments de symétrie ou d'organisation musicale qui semblent être le propre des airs. Ce sont en réalité des fragments d'air, d'étendue très variable, des sortes d'airs moins complets, ou, si l'on préfère, des phrases conçues et chantées à la façon des airs, « en air », comme écrira une fois Rameau dans la seconde version d'*Hippolyte et Aricie* [1].

Les Italiens ont un terme commode et beaucoup plus clair pour désigner une forme de chant analogue : c'est le mot *arioso*, qui signifie précisément « à la façon d'un air » [2]. Mais si l'*arioso*, qui remonte aux premiers temps de l'opéra vénitien, est souvent employé de la même manière que notre récitatif mesuré, il prend, aussi, à l'époque même de Rameau, une extension nouvelle qui lui donne un aspect très différent [3]. D'ailleurs, l'opposition de plus en plus marquée qui existe entre le récitatif et les airs dans l'opéra italien, permet à l'*arioso* de jouer un rôle qui n'aurait pas en France la même raison d'être. Il est donc préférable de nous accommoder tant bien que mal du terme français, une fois défini, pour désigner une réalité française.

Les occasions d'employer le récitatif mesuré se rencontrent fréquemment dans les scènes de notre opéra classique. Quand le musicien, au cours d'un récitatif simple, veut souligner un passage important, mettre en relief une idée présentée sous l'aspect d'une formule ou d'une maxime, renforcer un mouvement de passion ou un geste décisif, il donne au chant du récitatif une allure plus rythmée, un tour plus mélodique, qui se développe parfois en une répétition généralement modulante. Grimm, arrivé depuis peu à Paris, remarque que nos musiciens emploient « le récitatif mesuré..... surtout pour exprimer les

1. IV, 2, 163, « Ce serait mon unique bien » (Aricie). Partition gravée de 1742.

2. On trouve déjà ce terme dans le *Dictionnaire de musique* de Brossard (1703) : « *Ariose* (sic) ou *Arioso*, veut dire : Du même mouvement que si l'on chantait un *Air*. » Cette définition est reprise textuellement par Lacombe dans son *Dictionnaire portatif des beaux-arts* (1752 et 1759). Mais le mot ne semble guère s'être répandu en France du temps de Rameau.

3. V. Pirro, *L'esthétique de J.-S. Bach*, 297-300. Rousseau donne déjà, dans son *Dictionnaire*, une définition très différente de celle de Brossard : « Ce mot italien, à la tête d'un air, indique une manière de chant soutenue, développée et affectée aux grands airs ».

grands mouvements et pour débiter les maximes » [1]. Cet usage est déjà fréquent chez Lully, qui l'a sans doute emprunté à l'opéra italien de son temps. « Dans le courant de la déclamation, dit Marmontel, les Italiens et les Français avaient également senti que toutes les fois que la nature indiquerait des mouvements plus décidés, des inflexions plus sensibles, il fallait saisir ce moment pour rompre la monotonie du récit ou du dialogue par un chant plus marqué, qui se détacherait du récitatif continu et qui, saillant et isolé, réveillerait l'attention de l'oreille, en lui offrant un plaisir nouveau : de là, ces chants phrasés et cadencés que Lulli et les Italiens de son temps employaient dans la scène [2]. » A l'époque de Rameau, le récitatif mesuré est employé à peu près de la même manière, bien que sous des formes plus variées. C'est ce qui ressort d'un des rares essais de définition qui lui aient été consacrés, illustré par des exemples de Rameau lui-même : « Les sentiments de joie, de tristesse, de haine et de fureur amènent des réflexions que les musiciens expriment par ce qu'on appelle récitatif mesuré; c'est une sorte d'union du récitatif avec le chant, et qui tient de plus près à la modulation des sons qu'à la déclamation [3]. »

En somme, le récitatif mesuré est une sorte d'hypertrophie momentanée de ce « tour de chant » que nous avons distingué dans le récitatif simple. Ces efflorescences mélodiques, qui naissent naturellement d'une déclamation déjà chantante, peuvent être plus ou moins prolongées. Tantôt, c'est une simple phrase, ou même un membre de phrase, qui interrompt à peine le cours du récitatif ordinaire. Tantôt c'est un développement plus étendu, composé lui-même de plusieurs phrases, et qui arrive parfois à présenter tous les caractères d'un air véritable.

PHRASES ISOLÉES

La façon la plus simple de souligner une phrase marquante, c'est de la répéter. La répétition textuelle des paroles et du chant comporte déjà, par elle-même, un élément de stylisation et de musicalité qui est comme un embryon du récitatif mesuré. Mais, pour des raisons évidentes de variété, elle se rencontre très rarement dans la déclamation musicale [4]. La forme de répé-

1. *Lettre sur Omphale* (1752), dans *Correspondance litt.*, XVI, 295.

2. Marmontel, *Eléments de littérature*, art. *Récitatif.* (éd. 1819, V, 97). D'ailleurs, Marmontel, partisan du grand air à l'italienne, voudrait bannir de l'opéra ces chants « le plus souvent tronqués », dont il dénonce des vestiges dans le drame lyrique de Gluck.

3. Estève, *L'Esprit des beaux-arts* (1753), II, 28-29. Cette phrase est le début d'un minuscule chapitre de trois pages, intitulé *Du récitatif mesuré.* Outre une citation de Lully, on y trouve quatre exemples empruntés à Rameau; mais tous se rapportent à des morceaux étendus, qui peuvent être considérés comme de véritables airs. — La définition du *Dictionnaire de musique* de Rousseau n'est guère utilisable, car elle mêle fâcheusement l'usage français et l'usage italien.

4. Lully, *Bellérophon*, III, 3, 157 (« Plus le combat coûte au vainqueur »).

tition la plus fréquente, qui est une des principales ressources du récitatif mesuré, est la répétition des paroles sur une mélodie plus ou moins différente.

Le cas type est le suivant : un simple vers isolé ou terminant une phrase, est exposé d'abord de manière à s'achever par un repos sur l'accord de dominante ou par une modulation à un ton voisin, puis il est redit en concluant sur l'accord de tonique du ton principal. Voici par exemple la fin d'un récitatif simple de Zélidie, en si mineur, au premier acte de *Zaïs* [1] :

Cette répétition variée peut être agrémentée d'une répétition textuelle, qui redit d'une manière identique la deuxième exposition du passage [2]. Elle se rencontre aussi bien dans le récitatif accompagné que dans le récitatif simple [3]. Elle est précédée parfois de la mention *Mesuré* [4] ; mais le plus souvent elle ne porte aucune indication spéciale, car la répétition suffit à marquer le caractère chantant du passage.

La répétition variée peut porter aussi sur une phrase comprenant plusieurs vers, de préférence assez courts. Elle nécessite alors une organisation de la mélodie, qui se rapproche beaucoup de la structure des airs véritables. Souvent la première partie de la phrase est redite textuellement, et la variation modulante ne porte que sur l'autre moitié. C'est ce qu'on pourrait appeler la répétition semi-textuelle, procédé employé instinctivement, de toute antiquité, par la musique populaire. On en trouve un bel exemple dans cette déclaration de Thélème à Sapho, qui fait songer un instant à la *Carmen* de Bizet [5] :

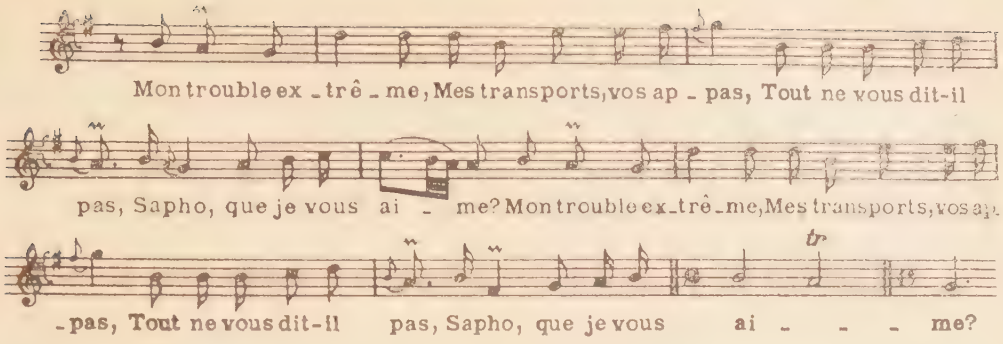
. I, 2, 95.

2. *Hippolyte*, Prologue, 5, 32-33, « Que son flambeau s'allume aux flammes de l'Amour » (fin du récitatif simple de l'Amour).

3. *Castor*, III, 5, 144, « Et déjà tout l'enfer a passé dans mon cœur » (fin du récitatif accompagné de Phébé).

4. *Zaïs*, I, 6, 155, « J'en promets un exemple enfin à l'univers » (récitatif accompagné de l'Amour).

5. *Fêtes d'Hébé*, I, 2, 58. Cf. *Anacréon* (1754), 2, 8, « C'est l'Amour qui me les inspire : C'est aux Grâces à les chanter » (Anacréon parlant de ses vers).



Une telle mélodie est déjà presque un petit air complet. Elle est du moins tout à fait analogue aux répétitions variées qui amplifient si souvent la seconde partie des airs binaires. Aussi rencontre-t-on parfois dans les partitions de Rameau des passages de ce genre, et même plus courts, précédés de l'indication « Air » [1].

Toutefois, le récitatif mesuré par répétition de phrase est beaucoup moins fréquent chez Rameau que chez Lully, qui l'emploie avec une abondance vraiment monotone. C'est sur Lully, beaucoup plus que sur Rameau, que porte cette réplique significative de Chastellux, à propos des répétitions de paroles que l'on reproche aux airs italiens : « De toutes les répétitions, je n'en connais pas de plus froides et de plus ridicules que celles qui sont en usage dans nos scènes d'opéras, où, lorsque le musicien rencontre un couplet qui finit par deux vers un peu épigrammatiques, il ne manque pas de les faire répéter, quoiqu'ils commencent souvent par la conjonction *et* ou la préposition *mais* (sic). Il est à remarquer encore que cette répétition, se faisant sur la même mélodie, ne répand aucune variété, aucune expression dans la scène ; de sorte que les acteurs ressemblent à ces beaux esprits de société qui répètent leurs bons mots lorsqu'on ne les a pas bien entendus [2]. » Rameau n'est guère atteint par cet ironique reproche, qui est d'ailleurs fort instructif pour l'historien. Il n'a certainement pas abusé du récitatif mesuré à répétition, puisque dans toute la partition d'*Hippolyte* on n'en rencontre que deux exemples [3]. Il préfère le plus souvent employer le récitatif mesuré sans redites, et le mettre en relief par les seules ressources de la mélodie et de l'accompagnement.

1. *Le Temple de la Gloire*, II, 1, 183 (« Leurs traits en sont moins dangereux »). Ce prétendu air ne forme même pas un tout complet et indépendant au point de vue du sens.

2. *Essai sur l'union de la poésie et de la musique* (1765), p. 47, note.

3. Prologue, 5, 32 et V, 8, 232. — Les répétitions se rencontrent naturellement chez les successeurs de Lully, mais elles se font un peu plus rares. Signalons par exemple un passage « mesuré » d'un récitatif de Mouret, où la répétition a précisément le défaut de commencer par la conjonction *et* : « Et l'amour et l'hymen par leurs aimables nœuds Assurent à jamais la paix ». (*Pirithoüs*, Prologue, 37, récitatif de l'Amour.)

Les passages en récitatif mesuré sans répétition sont fréquents dans l'œuvre dramatique de Rameau. Mais ils sont généralement masqués par un emploi abusif du mot *air*, alors que l'indication « mesuré » eût été plus claire et plus exacte. Nombreux sont les cas où, sur le fond du récitatif ordinaire, se détache une brève phrase plus mélodique, accompagnée elle aussi par la simple basse-continue, et portant, à notre grande surprise, le titre d' « air ». Il s'agit quelquefois de cinq ou six mesures, qui ne se terminent même pas sur la tonique, comme pour ces deux vers des *Indes galantes*, au milieu d'un récitatif simple de Valère [1] :

De tels exemples se rapportent tout à fait à la définition du récitatif mesuré. Cependant, le titre d' « air », que Rameau lui-même a choisi, nous oblige à renvoyer au chapitre suivant l'examen de ce curieux usage du chant dramatique [2]. On voit déjà du moins, par ce titre même, combien la démarcation est indécise entre le récitatif mesuré et l'air proprement dit.

Ces brefs passages mélodiques sans répétition, qu'ils soient intitulés « air » ou simplement « mesuré », sont le plus souvent accompagnés par la simple basse-continue, comme le reste du récitatif. Mais il arrive aussi qu'ils soient rehaussés, pendant leur durée éphémère, par un petit accompagnement d'orchestre et généralement de violons, comme pour certains des airs qui apparaissent au cours de la « scène » [3]. Dans ce cas, on pourrait presque les prendre pour des récitatifs accompagnés, s'ils ne s'en distinguaient par leur chant plus mélodique et plus rythmé, et par le dessin plus souple de leur accompagnement. D'ailleurs, ces passages « mesurés » interviennent aussi au cours du récitatif accompagné, et notamment du solennel, qui s'accorde mieux que le récitatif

1. I, 3, 71-72. Les indications « Air » et « Récitatif » sont données par le manuscrit de la Bibliothèque de l'Opéra, qui constitue le document principal pour l'établissement du texte. L'édition Durand a adopté, sans doute d'après une autre version, l'indication « Mesuré », qui convient certainement mieux. On trouve un exemple analogue dans *le Temple de la Gloire* (II, 1, 204) sur ces vers du récitatif de Bacchus : « Le plaisir nous égale aux dieux qu'on y révère ; On doit nous adorer comme eux ».

2. Voir plus loin, chap. IV, p. 204.

3. *Zoroastre* (version 1756), II, 2, 46 : « Mille fois, sans effroi, j'ai vu le danger, la mort même. » Précédé de l'indication « mesuré », et accompagné par les violons ; après quelques mesures de récitatif ordinaire. — Cf. *Les Paladins*, I, 4, 25 : « Un instant de félicité ».

pathétique avec ces brèves mélodies. Le procédé apparaît très nettement dans l'invocation de l'Amour à Vénus, vers le début du prologue de *Castor* [1] :

« *Récitatif* » Toi, par qui l'univers reconnaît mon empire,
Qui soumets les mortels, qui règne sur les dieux,
Toi qui sortis des mers pour embellir les cieux,
Reine de tout ce qui respire ;
Si j'ai fait tes plaisirs, si j'ai mis dans tes yeux
Ce charme éternel qui m'attire ;
« *Mesuré* » Unis dans tes regards tous les feux que j'inspire ;
Rends le tyran du monde esclave dans ma cour [2] ;
« *Récitatif* » Tout terrible qu'il est, qu'il aime, qu'il soupire,
Qu'il adore Vénus et respecte l'Amour.

Enfin il peut se faire, mais plus rarement, qu'une brève phrase de récitatif mesuré sans répétition, ne soit en contact avec aucun passage de récitatif, ni simple ni accompagné. C'est ce qui arrive dans cette curieuse phrase d'Erinice, succédant à un air de la Vengeance, et précédant immédiatement un autre air de la même Erinice (en sol majeur) [3] :

Ce passage, auquel Rameau attache évidemment une grande importance

1. Prologue, 1, 11. Dans le passage « mesuré », le premier vers se termine sur l'accord de dominante et le second sur la tonique. — Cf. *Zoroastre* (version 1756), V, 2, 241 : le récitatif accompagné solennel d'Érinice (« Dans un enchantement terrible ») est suivi d'un passage « mesuré », de six mesures seulement et sans répétition, sur les deux vers : « La rage, la fureur de l'enfer implacable Ont passé malgré moi jusqu'au fond de mon cœur ».

2. Il s'agit de Mars.

3. *Zoroastre* (version 1756), IV, 6, 191. Cette phrase a déjà le caractère du récitatif mesuré étendu servant d'introduction à un air.

expressive, ne se trouve pas dans la première version de *Zoroastre*, où les deux airs se suivent sans intermédiaire [1]. Il a été ajouté par Rameau dans la version de 1756 [2]. Le premier air, dit par la Vengeance, est accompagné par la simple basse-continue (« Vengez-nous, cessez de souffrir »). L'air d'Erinice, auquel la phrase citée sert d'introduction, est accompagné par les violons (« Portons les coups les plus terribles »). Entre les deux, le récitatif mesuré, avec son accompagnement de bassons et ses intentions descriptives, prend un relief extraordinaire.

On voit quel emploi dramatique Rameau sait faire d'une phrase isolée de récitatif mesuré, traitée cette fois d'une manière absolument indépendante et en dehors de toute espèce de convention. De tels fragments sont assez analogues au chant continu du drame lyrique moderne. Ils peuvent prendre parfois des proportions plus étendues. Mais alors le récitatif mesuré conserve plus difficilement cette liberté d'allure. En se développant, il s'organise ; et il retombe souvent dans le moule commode des airs proprement dits.

Morceaux étendus de récitatif mesuré

La juxtaposition de plusieurs phrases de récitatif mesuré en morceaux relativement étendus se rencontre en effet assez rarement chez Rameau sans que l'ensemble ainsi formé se répartisse en une coupe semblable à celle de l'air. Néanmoins on trouve quelquefois la juxtaposition sans construction régulière, comme dans la déclamation du simple récitatif.

Les morceaux de cette forme n'existent véritablement qu'avec l'accompagnement de l'orchestre ; car s'ils étaient accompagnés par la seule basse-continue, ils se distingueraient difficilement du récitatif ordinaire [3]. On est alors en présence d'une sorte de récitatif accompagné mélodique, dont l'allure irrégulière, mais modérée, évoque tour à tour la mélodie du récitatif et celle de l'air. Tel est le chant de Thésée, « Dieux ! que d'infortunés gémissent dans ces lieux », au 2e acte d'*Hippolyte* [4] ; ou, mieux encore, dans le prologue de *Zaïs*, celui de l'Amour, « Je ne régnais que sur les dieux », qui sert d'introduc-

1. Ed. Michaelis, p. 204.

2. D'ailleurs, au point de vue du livret, cette addition a un réel intérêt dramatique ; car elle introduit, sous une forme saisissante, une nouvelle allusion précise à l'action, au milieu d'une suite d'airs conçus trop souvent dans des termes très généraux.

3. Dans les passages de l'opéra accompagnés par la seule basse-continue, le récitatif mesuré est soit très bref, soit construit en forme d'air.

4. II, 4, 98. L'orchestre à cordes le soutient d'un accompagnement très simple, sauf le dessin de violons qui marque le changement de mouvement. Ce morceau comprend 20 mesures et se termine par une cadence rompue.

tion à une ariette [1]. Quand l'intérêt mélodique est suffisamment soutenu, de tels morceaux peuvent avoir à la fois la variété du récitatif et le charme de l'air.

Parfois l'accompagnement d'orchestre sert de lien à ces phrases juxtaposées et parvient à donner à l'ensemble une réelle unité musicale. Ainsi, au cinquième acte d'*Hippolyte*, dans le beau chant de Thésée, « Je ne te verrai plus ! », un dessin de flûtes, en arpège descendant, se poursuit pendant tout le cours du morceau et apporte à cette mélodie composite un précieux élément de continuité et d'eurythmie [2].

Cette forme de récitatif mesuré étendu, libre d'allure et enveloppé par l'orchestre, se rencontre plusieurs fois comme introduction à un air régulièrement construit. Le récitatif mesuré se termine alors par un repos ou une modulation sur l'accord de dominante, amorçant l'air qui va suivre [3]. Rameau a réalisé dans ce genre un véritable petit chef-d'œuvre. Ce sont les vingt mesures qui

1. *Zaïs*, Prologue, 3, 52 (*gracieusement*). L'accompagnement des violons est plus concertant que le précédent. 18 mesures, terminées par un repos sur l'accord de dominante, qui amorce l'ariette suivante.

2. *Hippolyte*, V, 2, 194. 16 mesures, accompagnées par les flûtes et par les cordes. — Bach emploie un procédé analogue dans certains ariosos étendus de la *Johannes-Passion* et de la *Matthäus-Passion*. (V. Pirro, *L'esthétique de J. S. Bach*, 299.)

3. On peut citer comme exemples du récitatif mesuré d'introduction celui du prologue de *Zaïs*, mentionné plus haut, ou celui qui ouvre le monologue d'Iphise dans *Dardanus* (III, 1, 150). — Cf. *Zoroastre* (version 1756) II, 1, 41, avant l' « air tendre » de Zoroastre « Aimable et digne objet ».

peignent l'extase de Pygmalion contemplant sa statue (« Que d'appas ! que d'attraits !) [1]. Le chant, entrecoupé, conserve une ligne d'une admirable pureté, tandis que l'enlacement des flûtes et des violons prend une intensité passionnée qui fait presque songer à *Tristan*. Cette page étonnante satisfait pleinement notre conception moderne du drame lyrique.

Mais le plus souvent, par le jeu naturel des modulations et par l'équilibre des repos harmoniques, le récitatif mesuré étendu arrive à former une construction plus ou moins régulière. Puisque les phrases du récitatif mesuré sont par définition des fragments d'air, la réunion de plusieurs de ces fragments tendra nécessairement à constituer un air véritable.

Certains ensembles à demi construits montrent bien le passage de la première forme à la seconde. Il y a dans *Hippolyte* un exemple fort instructif à cet égard. C'est le couplet d'Aricie, déjà mentionné, que Rameau avait intitulé « Air » dans la partition de 1733 [2]. Dans le texte de 1742, il corrige et met simplement « En air ». Ce couplet est composé de quatre vers, auxquels fait suite un récitatif de deux vers, dit par Hippolyte :

ARICIE

Ce serait mon unique bien
D'unir votre sort et le mien ;
Mais Diane est inexorable
Pour l'Amour et pour les amants.

HIPPOLYTE

A d'innocents désirs Diane est favorable.
Qu'elle préside à nos serments.

Le couplet d'Aricie module à la dominante à la fin du deuxième vers et se termine par un simple repos sur la dominante. La conclusion tonale est donnée par le récitatif d'*Hippolyte*.

Pour arriver à la conclusion tonale à l'intérieur même du récitatif mesuré, un procédé courant est la répétition modulante de la dernière phrase, comme dans ces trois vers de Télaïre [3] :

Jupiter dans les cieux est le dieu du tonnerre,
Et Pollux sur la terre
Sera le dieu de l'amitié !

1. *Pygmalion*, 3, 12. 20 mesures terminées sur l'accord de dominante et servant d'introduction à l'air « O Vénus, ô mère des plaisirs ».

2. *Hippolyte*, IV, 2, 163. Accompagné par la simple basse-continue. — Cf. *Zoroastre* (version 1756), V, 2, 238-239 : « Qu'un perfide conspire et s'arme contre moi » (Zoroastre).

3. *Castor*, I, 5, 69-70. — Cf. *ibid.* V, 7, 204, « Soleil, sur le trône des cieux » (Jupiter) ; et *les Fêtes d'Hébé*, Prologue, 1, 9-10, « Ils font notre bonheur » (Momus).

Après une coupe sur « tonnerre », les deux derniers vers sont chantés une première fois en modulant sur la dominante et répétés ensuite en concluant sur la tonique. L'ensemble forme ainsi un petit air binaire en miniature, absolument complet et autonome.

Il suffit d'appliquer ce procédé, ou d'autres analogues [1], à des couplets un peu étendus pour obtenir des airs véritables. On est étonné de voir ainsi certains airs désignés sous le nom de récitatifs mesurés, alors que des fragments beaucoup plus courts sont intitulés « airs ». Dans son chapitre *Du récitatif mesuré*, Estève ne cite comme exemples que des morceaux qui sont véritablement des airs [2]. Rameau lui-même, dans la préface de l'édition en concerts des *Indes galantes*, annonce des « récitatifs mesurés » qu'il fait figurer parmi les « airs chantants ». Malgré cette bizarrerie de l'ancienne terminologie musicale, les morceaux de ce genre seront étudiés avec les airs, au chapitre suivant.

Mais, si la forme équivoque et ondoyante du récitatif mesuré déjoue souvent nos classifications, elle est en accord profond avec l'esprit de la déclamation musicale française et elle nous offre des esquisses parfois très poussées du libre chant dramatique tel que nous le concevons encore aujourd'hui. Elle est déjà très voisine de ces « chants mutilés» qui jouent un si grand rôle dans le drame lyrique de Gluck et que lui reprocheront si violemment les piccinnistes. Le récitatif mesuré est l'aboutissement naturel du « tour de chant » particulier à notre récitatif simple. Par le surcroît de mélodie qu'il introduit dans le dialogue, il vient compléter et confirmer l'impression générale que nous laisse le récitatif de l'opéra de Rameau.

Cette impression générale peut se résumer en une remarque essentielle : c'est que le récitatif de Rameau présente de nombreux points de contact avec l'air proprement dit, soit par le « tour de chant » du récitatif simple, soit par le commentaire orchestral du récitatif accompagné, soit par l'organisation mélodique du récitatif mesuré. Le récitatif français est plus chantant que l'italien. Et le récitatif de Rameau est plus chantant que celui de Lully et des autres musiciens français. C'est lui qui représente la tradition et la conception françaises, lors de la dispute qui s'élève, après 1750, au sujet des deux espèces de récitatif.

1. Par exemple, une répétition plus ou moins complète de la première partie après la seconde, ce qui aboutit à la forme rondeau ; ou, plus simplement, la conclusion sur la tonique sans répétition.

2. *L'Esprit des beaux-arts*, II, 29-30. On peut noter que dans ces airs il n'y a pas de vocalises, ou du moins pas plus que dans le récitatif. Mais la même remarque vaut également pour la plupart des airs des scènes.

Que le récitatif français soit plus chantant, on le reconnaît de part et d'autre. Mais les uns y voient un défaut et les autres un avantage. « Un des grands défauts de notre opéra, écrit d'Alembert, c'est que le récitatif n'y est pas assez distingué des airs [1]. » « Notre récitatif tient trop de l'*air*, dit un autre critique, en ce qu'il est trop chanté et trop rempli d'agréments [2]. » Rousseau, avec ses outrances habituelles, soutient naturellement la même opinion : « Proprement les Français n'ont pas le vrai récitatif ; ce qu'ils appellent ainsi n'est qu'une espèce de chant mêlé de cris [3]. »

Les partisans de la musique française concèdent que l'exécution de notre récitatif pourrait être améliorée, qu'il pourrait être plus « débité » et moins chargé d'agréments. Mais ils ne cèdent pas sur le fond de la question. Doit-il y avoir une différence tranchée entre le récitatif et les airs ? — Oui, disent les italianisants. — Non, répondent les défenseurs de la « scène » française. A d'Alembert, Marmontel réplique avec force : « Il doit y avoir..... la même différence qu'entre un morceau de déclamation véhémente et un morceau moins vif ou plus tranquille ,en sorte que la modulation et l'expression du récitatif approchent du caractère d'un air passionné à mesure que les paroles du récitatif approchent elles-mêmes du caractère des paroles que l'air exprime..... On distinguera moins l'air d'avec le récitatif ; et tant mieux : le passage sera plus naturel et la gradation mieux observée [4]. » Dès 1753, un amateur clairvoyant exposait à merveille l'état du problème et les avantages de la pratique française : « Les Italiens passent rapidement de leur récitatif le moins orné aux ariettes les plus brillantes. Les Français ont comme un plus grand accord entre les différentes parties de leur opéra. Leur récitatif le plus simple est du chant [5]... »

L'évolution ultérieure de la musique européenne a donné raison à la conception française [6]. C'est cette conception que l'on retrouve dans un des articles essentiels de la réforme de Gluck, celui qui recommande d' « éviter surtout de laisser dans le dialogue une disparate trop tranchante entre l'air et

1. *De la liberté de la musique* (1759), § 20 (dans *Mélanges de littérature*, IV, 424-425).

2. Bâton, *Examen de la Lettre de M. Rousseau...* 2e éd. (1754), p. 37, note.

3. *Lettre à M. Grimm au sujet des remarques ajoutées à sa lettre sur Omphale* (1752), p. 16. — « Cf. Dandré-Bardon, *L'impartialité sur la musique* (1754), p. 22.

4. *Examen des réflexions de M. Dalembert sur la liberté de la musique*, (*Mercure*, juillet 1759, II, 82). Et plus loin (p. 91) : « L'étendue qu'on lui reproche (au récitatif français) au-delà des limites de la déclamation naturelle lui donne plus de variété : par là il peut s'élever par gradation jusqu'au chant qui lui succède, et le passage de l'un à l'autre est beaucoup plus naturel. »

5. Estève, *L'Esprit des beaux-arts*, II, 24

6. Nous disons « conception française » parce qu'elle est représentée uniquement par la France à l'époque dont nous nous occupons. Mais cette conception avait été déjà magnifiquement illustrée par Monteverdi et par l'opéra vénitien, dont l'Italie du XVIIIe siècle a trop oublié les enseignements.

le récitatif »[1]. Wagner ira encore plus loin dans ce sens, quand il fera cette déclaration, aussi nette qu'on peut le souhaiter : « Dans mon opéra, il n'y a pas de différence entre les soi-disant phrases déclamées et les phrases chantées, car ma déclamation est du chant, et mon chant de la déclamation[2]. » Debussy lui-même, malgré les profondes divergences qui le séparent de Wagner, aurait pu souscrire à ces paroles. Sa déclamation, bien que moins mouvementée, est, elle aussi, « du chant » ; et, quoi qu'on en ait dit[3], elle se rapproche beaucoup plus du récitatif de Rameau que de celui des Italiens. Le récitatif de Rameau, par son principe même et par certaines de ses réalisations particulièrement raffinées, rejoint sans effort les conceptions les plus actuelles du chant dramatique.

1. Gluck, Épître dédicatoire d'*Alceste*. — Les gluckistes se plaignent « que dans les opéras italiens, entre le récitatif et l'air, il n'y a nul rapport, nulle analogie, rien qui conduise l'oreille de l'un à l'autre, et que souvent c'est à l'ennui de la scène que l'air doit en grande partie son charme et ses succès ». (*Profession de foi en musique... adressée à M. de La Harpe*, dans le *Journal de Paris* du 28 oct. 1777.)

2. Cité par Adler, *Wagner*, traduction Laloy, p. 172. Wagner soutient, comme on sait, que la mélodie dramatique doit être également éloignée de la « rhétorique » du récitatif à l'italienne et du formalisme de l'air (v. *Opéra et drame*, trad. Prod'homme, IV, 188, n.1).

3. Il est vraiment singulier qu'on ait pu rapprocher le chant dramatique de Debussy de la déclamation aisée, mais trop souvent stéréotypée, du récitatif simple italien, dédaigné alors par les Italiens eux-mêmes, et le plus souvent sacrifié par leurs compositeurs.

CHAPITRE IV

LES AIRS

Comme on l'a déjà noté dans le chapitre précédent, la distinction entre les airs et le récitatif, au temps de Rameau, est beaucoup moins nette dans l'opéra français que dans l'opéra italien. Notre récitatif, simple ou accompagné, est relativement mélodique ; et le passage est presque insensible du récitatif mesuré à l'air proprement dit. D'autre part, les airs français, du moins ceux des scènes, sont conçus eux-mêmes dans l'esprit du récitatif, c'est-à-dire qu'ils suivent fidèlement la déclamation des paroles, au lieu d'imposer aux paroles le mouvement et le rythme d'une mélodie indépendante. C'est ce qui les rend difficiles à reconnaître et à apprécier pour les étrangers, habitués à la mélodie presque instrumentale de l'*aria* italienne, qui émerge de place en place, avec tant de netteté, de la masse amorphe du récitatif. Enfin les Italiens emploient deux sortes d'accompagnement, très différentes et exclusives, l'une pour le récitatif et l'autre pour les airs (sauf dans le cas exceptionnel du *recitativo obbligato*) ; tandis que les musiciens français, et Rameau plus que tout autre, ont une tendance croissante à employer sans une affectation trop rigoureuse les divers types d'accompagnement que leur permet l'orchestre du temps.

Goldoni, entendant pour la première fois un opéra français en 1763, à l'Académie Royale de musique, ne s'aperçoit pas qu'il y a des airs : « J'attendais les airs, dont la musique m'aurait au moins amusé. Les danseurs paraissent ; je crois l'acte fini : pas un air. J'en parle à mon voisin ; il se moque de moi et m'assure qu'il y en avait eu six dans les différentes scènes que j'avais entendues. Comment ? dis-je, je ne suis pas sourd ; les instruments ont toujours accompagné les voix, tantôt un peu plus fort, tantôt un peu plus lentement, mais j'ai tout pris pour du récitatif [1]. »

Toutefois, dans la plupart des cas, et surtout pour qui lit la partition, les

1. *Mémoires*, (éd. 1787), III, 38. D'ailleurs, ce n'était pas un opéra de Rameau. D'Alembert avait déjà dit des airs français « qu'en général ils diffèrent trop peu du récitatif » (*De la liberté de la musique* [1759] § 28). « Aussi les étrangers nous demandent-ils avec surprise quelle différence nous y mettons, ou plutôt pourquoi nous n'en mettons pas ; depuis l'ouverture jusqu'à la toile baissée, ils attendent toujours, disent-ils, que l'opéra commence » (*ibid.*, § 20).

airs de l'opéra français apparaissent comme des morceaux bien définis, ayant une unité organique, assurée par certains procédés de construction particuliers. On peut parfaitement leur appliquer la définition que Marmontel donne de l'*air* en général : « L'*air* est une période musicale, qui a son motif, son dessein, son ensemble, son unité, sa symétrie, et souvent aussi son retour sur elle-même [1]. » Quand il ne se signale pas par une mélodie plus chantante ou par un accompagnement spécial, c'est la construction qui décèle la présence de l'air.

Les occasions de l'air sont multiples dans l'opéra français tel que Lully et Quinault en ont fixé la tradition. S'il est moins saillant que dans l'opéra italien, il est employé beaucoup plus fréquemment et présente des aspects bien plus variés. Les Italiens le placent surtout à la fin de la scène, où la virtuosité peut se donner libre carrière ; ils en font une sorte d'étape dans la marche du drame et le réservent généralement pour les expressions mouvementées ou pathétiques [2]. Dans l'opéra français, l'air peut naître également d'une émotion plus modérée, d'un sentiment gracieux ou tendre, d'une idée ingénieuse, d'une phrase imagée, ou même simplement d'une réplique de dialogue présentant un sens complet et décisif. Cette multiplication des airs risque assurément d'entraîner des abus, mais elle donne un champ plus vaste à l'invention du musicien. Marmontel remarque que l'opéra français est « susceptible d'une variété inépuisable dans les caractères du chant. Il est tragique par intervalles comme l'opéra italien, et la musique du plus grand genre y trouve à déployer ses forces ; mais il présente aussi à la musique douce, voluptueuse et tendre, des sentiments à exprimer et des tableaux gracieux à peindre » [3].

Les airs de Rameau se conforment, pour une bonne part, aux habitudes de l'opéra français traditionnel, mais avec un effort vers une formule plus musicale, dont les contemporains, mieux que nous, ressentaient vivement la nouveauté [4]. Ils déconcertent les vieux lullistes, qui les trouvent « bizarres », « baroques » et sans « expression » [5]. Bientôt, au contraire, après la querelle des Bouffons, ils ne suffiront plus aux partisans fanatiques de la musique italienne,

1. *Eléments de littérature*, art. *Air* (éd. 1819, IV, 83).

2. « L'air et le chant commencent avec la passion », dira Grimm, gagné à la conception italienne. (*Du poème lyrique* [1765[dans *Correspondance litt.*, XVI, 369). Mais il arrive souvent, dans l'air italien, que cette passion s'exprime par des comparaisons assez froides.

3. Marmontel, article *Lyrique* dans le *Supplément de l'Encyclopédie*. Et il conclut par un éloge dithyrambique du « système de Quinault, l'idée la plus grande et la plus magnifique qui soit sortie de la tête d'un poète depuis Homère et depuis Eschyle ».

4. Rappelons les vers de la parodie d'*Hippolyte et Aricie*, cités plus haut (p. 43, n. 3), sur ces airs « nouveaux dans leur espèce », que l'on salue comme « des gens qu'on voit pour la première fois ».

5. Voir Rémond de Saint Mard, *Réflexions sur l'opéra* (1741), p. 60-61 ; Pluche, *Le Spectacle de la nature*, t. VII (1746), p. 135-136 ; — et les réserves de Maret dans son *Eloge* (p. 32).

avides d'une mélodie plus abondante et plus saillante [1]. En somme, ils n'ont obtenu que pendant très peu de temps la pleine faveur du public, et ces circonstances défavorables risquent d'en donner une idée inexacte. L'examen de ces airs, repris aujourd'hui en toute liberté d'esprit, peut conduire à une appréciation plus équitable et nous réserve parfois d'admirables surprises.

Les airs de l'opéra français, et particulièrement de l'opéra de Rameau, présentent un aspect assez différent, suivant qu'ils sont employés dans les scènes, qui constituent l'action proprement dite, ou bien dans les divertissements, qui, même liés à l'action, servent à embellir et à varier le spectacle. Sans exagérer l'importance de cette distinction [2], et en y apportant toutes les atténuations nécessaires, on peut constater qu'il y a certaines espèces d'airs particulières, respectivement affectées soit aux scènes, soit aux divertissements.

I. — LES AIRS DES SCÈNES

Les airs des scènes comprennent à leur tour deux grandes catégories : d'une part, les airs qui interviennent dans les scènes à plusieurs personnages, et qu'on peut appeler *airs du dialogue ;* d'autre part les airs d'un personnage qui occupe le théâtre à lui tout seul, les airs du monologue, ou, selon l'abrévation consacrée, les *monologues.*

LES AIRS DU DIALOGUE

Les airs du dialogue naissent tout naturellement du récitatif, et certains s'en différencient à peine. On a déjà vu, à propos du récitatif mesuré, que le titre d' « air » apparaît assez souvent dans les partitions de Rameau pour désigner une simple phrase, extrêmement brève, qui ne se distingue du reste du dialogue que par un tour un peu plus mélodique. L'exemple des *Indes galantes* cité plus haut est un des plus caractéristiques de cette sorte d'air embryonnaire [3]. Le fragment intitulé « air » comprend à peine six mesures, sur ces deux petits vers de Valère :

Quoi ! Valère ne vous retrouve
Que pour vous perdre pour toujours ?

1. « Il est vrai cependant que Rameau était capable de porter encore plus loin notre musique vocale. Il y était entraîné par son génie et ses réflexions ; mais il entrevoyait bien des obstacles. C'est le public, ce sont les fanatiques sectateurs de tout ce qui est passé en usage, qui l'ont forcé de restreindre l'essor qu'il pouvait prendre. » (La Dixmérie, *Les deux âges du goût* [1769], p. 257.) Et, p. 261 : « Il restait à donner plus d'activité à notre mélodie. »

2. Elle est assez nettement marquée par d'Alembert (*De la liberté de la musique*, §28).

3. I, 3, 71-72. (Voir plus haut, p. 194.) On trouve un cas analogue dans *le Temple de la Gloire*, II, 1, 204 : « Le plaisir nous égale aux dieux qu'on y révère ; On doit nous adorer comme eux » (Bacchus). Cf. La *Guirlande*, 6, 24 : « Zélie n'est point infidèle, Son cœur n'aima jamais que moi » (Myrtil).

Il se termine sur l'accord de dominante, et la conclusion tonale est donnée par un vers de « récitatif » du même personnage : « Notre tyran vous aime ».

Cet emploi vraiment abusif du mot « air » est illustré d'une manière encore plus curieuse par un passage du troisième acte des *Paladins*. Argie surprend Anselme en conversation galante avec la fée Manto, qui a pris la forme d'une esclave. Elle s'indigne, d'une façon plaisante, contre son vieux tuteur :

Récitatif :

Quoi ! dans le même jour
Être si cruel et si tendre !

Air ironique :

Il faut savoir vaincre l'amour
Pour avoir droit de le défendre.

Autre air en sentiment :

Atis, le bel Atis est fait pour m'enflammer.

Récitatif :

Mais vous devriez rougir du feu qui vous dévore.

Air un peu gai :

Le crime n'est pas d'aimer,
C'est le choix qui déshonore [1].

Cet exemple, d'ailleurs exceptionnel, nous fait assister à l'éclosion de l'air au milieu du dialogue. Un premier épanouissement peut s'opérer ensuite par le procédé de la répétition modulante, déjà signalé à propos du récitatif mesuré. Les paroles sont chantées deux fois : la première fois, elles se terminent par un repos ou une modulation sur l'accord de dominante ; la seconde fois, elles concluent sur la tonique [2]. On a ainsi un petit air binaire complet, dont les deux parties sont chantées sur les mêmes paroles.

On peut aussi, sans répétition, obtenir avec deux vers un air autonome, en terminant le premier sur l'accord de dominante ou sur un ton rapproché, et le second sur l'accord de tonique. Tel est cet « air » d'Amélite dans *Zoroastre* [3] :

1. *Les Paladins*, III, 3, 144-145. Les indications en italique figurent sur la partition. La mention *Autre air en sentiment*, d'abord donnée par la partition autographe (p. 9), a été ensuite supprimée.

2. C'est ce qui a lieu pour l' *Air ironique* de l'exemple précédent.

3. Version 1756, III, 8, 150. Le même procédé est employé pour l' *Air un peu gai* de l'exemple des *Paladins*.

Que l'on donne un peu plus d'étendue à chacune des deux parties ; qu'on leur applique, à l'une ou à l'autre (surtout à la seconde), le procédé de la répétition soit textuelle soit modulante, et l'on aura une des formes les plus usuelles des airs du dialogue.

L'usage des petits airs est un des traits distinctifs de l'opéra français à l'époque de Rameau. Les Italiens du XVIII^e^ siècle les ont depuis longtemps abandonnés, et leurs scènes d'opéra ne se composent plus guère que d'une longue étendue de dialogue en *recitativo secco*, terminée par une *aria* développée, où triomphe la virtuosité du chanteur [1]. L'opéra français, au contraire, conserve sur ce point la tradition inaugurée par Lully, qui avait habilement utilisé les petits airs dans les scènes de ses opéras. On nommait alors ces airs du dialogue « airs de mouvement », c'est-à-dire ayant un mouvement, une mesure déterminée, par opposition aux phrases non mesurées du récitatif. Lecerf de la Viéville, dans sa *Comparaison* des deux musiques, cite déjà les airs de mouvement comme « un avantage que nous avons sur les Italiens », et il en explique l'emploi d'une manière très instructive pour nous : « Un personnage qui dit quelque chose de plus vif, de plus emporté que le reste de son discours, qui est pris de quelque saillie, qui a tout à coup quelque redoublement, quitte le train ordinaire du récitatif. Il prend un ton d'un mouvement vite et piqué (*sic*), et qui est marqué encore par l'accompagnement de deux violons, et il exprime ainsi ce qu'il sent, il le fait sentir aux autres d'une manière vive, sans être outrée, sans sortir des règles, sans bizarrerie ; puis, quand l'emportement est calmé, il retourne au récitatif ordinaire, pour le quitter encore à la première saillie [2]. »

On a vu la parenté étroite qui unit ces « airs de mouvement » avec ce qu'on appelle au temps de Rameau le « récitatif mesuré ». En fait, pendant la période qui sépare Lully de Rameau, on trouve parfois dans les partitions la curieuse indication « De mouvement », à propos d'un passage de récitatif mesuré [3]. Et l'expression « air mesuré », qui apparaît alors, sera couramment employée pour désigner les airs du dialogue [4]. Ces sortes d'airs portent, dans les partitions de

1. L'emploi du *recitativo obbligato* est relativement rare, et réservé pour les moments exceptionnellement dramatiques.

2. *Comparaison de la musique italienne et de la musique française* (1705), I, 60. — L'accompagnement des violons n'est pas absolument nécessaire, et, surtout du temps de Rameau, un grand nombre d'airs du dialogue sont accompagnés par la simple basse-continue.

3. Par exemple dans l'*Iphigénie en Tauride* de Desmarets et Campra, V, 4, au milieu du récitatif de Diane (par Campra).

4. Mouret, *Les Amours des Dieux*, I, 2, 7, « Air mesuré », en tête d'un petit air binaire du Faune, accompagné par la simple basse-continue.

Rameau, soit l'indication « Mesuré » tout court, soit le simple titre d' « Air », soit encore, assez souvent, aucune espèce d'indication. Mais les contemporains les désignent, fréquemment par le terme équivoque de « récitatif mesuré ». Dans son chapitre *Du récitatif mesuré*, écrit en 1753, Estève emprunte à Rameau presque tous ses exemples et ce sont tous de véritables airs[1] : l'un, « noble », l'air héroïque de Thésée, « Sous les drapeaux de Mars »[2] ; deux autres, « gais et gracieux », de l'acte des *Sauvages*[3] ; et un dernier, « bouffon », tiré de *Platée*[4].

Mais d'autre part, un bon nombre de ces airs du dialogue se rattachent évidemment, par leur origine et par leur forme même, aux anciens airs de cour, à ces « brunettes ou petits airs tendres » qui firent fureur au XVII^e^ siècle et dont Ballard publia en 1703 un recueil extrêmement répandu. Le titre d' « air tendre » se retrouve très souvent dans les partitions de Rameau en tête des airs du dialogue. On rencontre aussi, assez fréquemment, la mention « air gracieux », qui exprime une nuance d'expression un peu différente. Cette nuance est bien marquée dans un passage de *Castor*, où un « air gracieux » se trouve placé entre deux « airs tendres »[5].

Il est à peu près impossible de distinguer exactement les airs du dialogue qui dérivent du genre des petits airs de cour, et ceux qui ne sont qu'une extension du récitatif mesuré. Toutefois, on doit plutôt rattacher à l'usage du récitatif mesuré ceux qui ont une expression énergique ou dramatique. Le dialogue de Rameau en offre quelques beaux exemples. Rappelons seulement, dans le genre héroïque, la réponse de Pollux à Phébé (« Je vole à la victoire »), où passe déjà le souffle des hymnes guerriers de la Révolution française[6]. On trouvera plusieurs autres spécimens en examinant les airs du dialogue suivant leur rôle dans le drame.

Les airs du dialogue présentent deux aspects assez distincts, selon qu'ils participent ou non à la progression de la scène. Les uns sont véritablement indispensables au dialogue et font partie intégrante des répliques des per-

1. L'*Esprit des beaux-arts*, II, 28-30.

2. *Hippolyte*, II, 2, 82. Air binaire à répétitions, de très belle allure, accompagné par l'orchestre.

3. *Indes galantes*, IV, 2, 233, air de Damon (« L'inconstance ne doit blesser ») ; et 3, 242, air d'Alvar (« L'habitant des bords de la Seine »). Binaires à répétitions partielles.

4. I, 4, 82, air de Platée (« Pour un amant qui sait plaire »). Intitulé *Air* sur la partition.

5. II, 2, 76, passage cité plus loin p. 210. — La mention « air gai », que l'on rencontre également quelquefois, ne forme pas, comme celle d' « air tendre », une expression toute faite et constitue surtout une indication de mouvement.

6. *Castor*, III, 2, 111. Cf. dans *Hippolyte* (II, 2, 82), l'air de Thésée, mentionné plus haut, (« Sous les drapeaux de Mars »).

sonnages. Les autres énoncent des idées plus générales, des sortes de maximes, qui ne sont pas directement utiles à l'action.

Les airs indispensables au dialogue se placent souvent dans une réplique qui contient aussi un fragment de récitatif proprement dit. Ce fragment de récitatif est généralement placé avant l'air et lui sert d'introduction, sans toutefois qu'il y ait aucune solution de continuité entre les deux genres de chant. Voici comment est amené l' *Air tendre* d'Aricie, s'adressant à Hippolyte au moment où celui-ci vient de lui révéler, à demi-mots, la passion incestueuse de Phèdre :

ARICIE

Récitatif :

Ah ! c'est m'en dire assez. O crime !
Mon cœur en est glacé d'épouvante et d'horreur.
Cependant vous partez et de Phèdre en fureur
Je vais devenir la victime.

Air tendre :

(*à part*) Dieux ! pourquoi séparer deux cœurs
Que l'Amour a faits l'un pour l'autre ?

(*à Hippolyte*) Eh ! quelle autre main que la vôtre,
Si vous m'abandonnez, peut essuyer mes pleurs ?

(*à part*) Dieux ! pourquoi séparer deux cœurs
Que l'Amour a faits l'un pour l'autre ?

HIPPOLYTE

Récitatif :

Eh bien ! daignez me suivre [1].

On voit combien cet « air tendre », placé dans un moment dramatique, est étroitement lié au récitatif, combien il est incorporé au dialogue, surtout avec le jeu de scène qui donne encore plus de variété à l'exécution.

Parfois, deux airs sont mis bout à bout dans la même réplique, sans que l'intérêt dramatique en souffre, et traduisent des idées ou des mouvements essentiels du dialogue, même dans les passages les plus véhéments. C'est ce qui arrive dans la scène célèbre où Iphise, croyant parler au magicien, révèle à Dardanus le secret de son amour [2] :

DARDANUS

Récitatif :

Achevez !... Dardanus ?

1. *Hippolyte*, IV, 2, 161 (ed. 1742). Cf., dans un autre genre, la déclaration de Mercure à Églé, « J'apprends à soupirer », dans les *Fêtes d'Hébé* (III, 5, 220).

2. *Dardanus*, I, 5, 141-143. Accompagné par la simple basse-continue.

ZOROASTRE ET ABRAMANE
Deux dessins de costumes (Archives de l'Opéra)

IPHISE

Lui-même !

Air :

D'un penchant si fatal rien n'a pu me guérir.
Jugez à quel excès je l'aime,
En voyant à quel point je devrais le haïr.

Air[1] :

Arrachez de mon cœur un trait qui le déchire !
Je sens que ma faiblesse augmente chaque jour.
De ma triste raison rétablissez l'empire,
Et rendez-lui ses droits usurpés par l'amour.

Le second air, « Arrachez de mon cœur », connut une grande vogue au XVIII[e] siècle, et Laharpe, usant d'une terminologie nouvelle, parle encore, dans son *Cours de littérature*, de « cette cavatine de *Dardanus*, si célèbre en son temps »[2].

Enfin, il peut arriver que deux répliques successives, dites par des personnages différents, soient chacune constituées par un air. Alors le second air répond au premier, de manière à faire progresser le dialogue sans que le récitatif intervienne entre les deux. On en trouve de nombreux exemples dans l'opéra français depuis Lully, et même avant, car ce procédé est naturellement antérieur à l'importation du dialogue récitatif[3]. Citons, dans les *Indes galantes*, un air de Phani répondant ainsi à un air d'Huascar (qui veut imposer son amour à Phani comme un ordre de la divinité)[4] :

HUASCAR

Obéissons sans balancer,
Lorsque le ciel commande.
Nous ne pouvons trop nous presser
D'accorder ce qu'il nous demande.
Y réfléchir, c'est l'offenser.
Lorsque le ciel commande,
Obéissons sans balancer.

1. Cette seconde indication « Air », qui est donnée à la fois par la partition gravée de 1739 et par la partition manuscrite, a été supprimée dans l'édition Durand.

2. *Cours de littérature*, éd. 1818, XII, 160.

3. Dans l'*Armide* de Lully, le dialogue entre Ubalde et le chevalier danois est presque entièrement constitué par quatre airs qui se répondent (IV, 3, 237).

4. *Indes galantes*, II, 3, 118-119. L'air « Obéissons sans balancer », qui fut, dans son genre, presque aussi fameux que l'air « Arrachez mon cœur », est à 6/8 ou à 9/8, et accompagné par l'orchestre. L'air de Phani est soutenu au contraire par la simple basse-continue. — Cf., dans les *Fêtes d'Hébé* (I, 2, 55-56), un air de Sapho répondant à une question posée par un « air tendre » de Thélème.

PHANI

Non, non, je ne crois pas tout ce que l'on assure
En attestant les cieux ;
C'est souvent l'imposture
Qui parle au nom des Dieux.

Si, dans ce cas, une réplique est composée de deux airs consécutifs, on obtient un fragment de dialogue formé de trois airs qui se suivent, sans aucun récitatif. La scène entre Pollux et Télaïre, au deuxième acte de *Castor*, contient une succession de ce genre, quand Télaïre console ingénieusement Pollux, résigné au sacrifice :

POLLUX

Air tendre :

Lorsqu'un dieu s'est laissé charmer,
Est-ce un vain culte qui l'honore ?
Qu'il est aisé de dire qu'on adore
L'objet qu'on se défend d'aimer !

TÉLAÏRE

Air gracieux :

Si de ses feux un dieu n'est pas le maître,
S'il ne peut vaincre un penchant amoureux,
Sur nous pouvons-nous donc connaître
Un pouvoir qu'ils n'ont pas sur eux ?

Air tendre :

Goûtez les flatteuses promesses
Que vous font vos destins !
A de faibles humains
Laissez l'amour et ses faiblesses !

Mais ici, l'impression n'est plus la même que dans les citations précédentes. Le dialogue est plus froid et moins animé. Ce n'est pas à cause de l'accumulation des airs, ni parce que la situation est moins dramatique, ni même parce que cet amour d'un « dieu » nous intéresse moins. C'est surtout parce que les deux premiers airs, qui forment le dialogue véritable, expriment l'idée sous une forme si générale que l'on sent moins vivement leur rapport avec l'action. Et nous sommes ainsi conduits à la seconde espèce des airs du dialogue, que l'on pourrait appeler les *airs-maximes*.

L'usage des airs-maximes est aussi ancien que l'opéra. C'est une tentation bien naturelle pour le musicien de mettre parfois en chant des idées assez

1. *Castor*, II, 2, 76-78.

générales pour que l'air ainsi formé puisse être aisément isolé de la pièce et chanté ailleurs qu'au théâtre. Les opéras de Lully, et surtout les premiers, abondent en petits airs de cette espèce. Lully exploitait ainsi, fort habilement, le goût du public français pour l'air de cour, afin de faire admettre plus facilement le genre nouveau de l'opéra récitatif. La plupart de ces airs-maximes sont heureusement relégués dans les divertissements, mais un bon nombre apparaissent aussi dans les scènes et retardent parfois fâcheusement la marche de l'action [1]. Il est vrai qu'ils sont de préférence confiés à des personnages secondaires. Sous cette forme, ils étaient devenus de tradition dans l'opéra lulliste. De Serré, qui donne en 1714 une sorte d'art poétique de la musique, en prescrit expressément l'emploi dans le dialogue ;

> Si de deux confidents la scène moins émue
> N'a rien d'impétueux dont l'image remue,
> Qu'un dialogue alors, en maximes formé,
> De brillantes chansons soit partout animé [2].

Au temps de Rameau, on commence à réagir contre cet usage, au nom de la vraisemblance dramatique. « Les maximes et les airs mesurés qu'on doit insérer de temps en temps dans les scènes, pour donner au musicien occasion de varier la monotonie du récitatif, doivent être conformes à la situation du personnage, faire partie du dialogue, et exprimer même quelqu'un de ses sentiments (*sic*) ; et non point être là hors d'œuvre, comme un madrigal entortillé dans de jolis mots, et placé au hasard [3]. » Les madrigaux importuns seront en butte aux critiques et aux railleries des « philosophes ». Grimm notamment s'élève avec force contre ces « couplets dans lesquels le poète renferme des maximes qu'il fait servir au dialogue de la scène, et dont le compositeur fait des chansons que l'acteur chante avec une sorte de mouvement » [4].

Ces airs-maximes sont moins fréquents chez Rameau que chez Lully, surtout dans le dialogue des scènes, qui prend ainsi une allure plus nettement dramatique. Cela tient soit à l'évolution du goût, soit à l'extension prise par le divertissement, où tendent à se grouper tous les morceaux d'un intérêt purement musical. L'espace réservé au dialogue se trouve ainsi réduit, et on doit naturellement l'utiliser de la manière la plus efficace pour l'action. Les airs

1. Dans *Alceste* (I, 3, 59), au moment où il s'agit de rechercher au plus tôt le corps d'Admète blessé à mort, Alceste elle-même se met à chanter ; « Peut-on chercher ce que l'on aime Avec trop d'empressement ? ». Voltaire signale dans *Thésée* un emploi aussi fâcheux de l'air-maxime. (*Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne*, éd. Moland, IV, 492.)

2. De Serré, *La Musique* (1714), chant II, p. 79 de la troisième édition (1734).

3. De Morand, *Théâtre et œuvres diverses* (1751), III, 8-9 (*Préface*). Notez la liaison significative de ces deux termes : « les maximes et les airs mesurés ».

4. *Du poème lyrique* (1765), dans *Correspondance litt.*, XVI, 384.

sur des idées générales apparaissent rarement dans le dialogue dramatique. Le passage de *Castor*, cité plus haut, a un caractère plutôt exceptionnel. D'ailleurs, si, dans les deux airs successifs de Pollux et de Télaïre, l'idée est présentée sous une forme générale, elle constitue pourtant un argument pressant dans le débat des personnages.

Les cas, assez peu fréquents, où le dialogue de Rameau admet de véritables airs-maximes, ne se rencontrent guère que dans les œuvres d'un caractère moins dramatique, comme les pastorales héroïques ou certains actes d'opéra-ballet. Tel est l'air de Cindor dans *Zaïs* [1] :

Notre tranquillité se fonde
Sur le bonheur présent et sur l'art d'en jouir.
Laissons dans une nuit profonde
Les plaisirs et les maux que cache l'avenir.

Ou encore cet air d'Osman dans la première entrée des *Indes galantes* [2] :

Il faut que l'amour s'envole
Dès qu'il voit partir l'espoir.
A l'ennui la constance immole
Le cœur qui s'en fait un devoir.

Il est certain que des sentences de ce genre ne sont guère de nature à augmenter l'intérêt que le spectateur peut porter à l'action. On se félicite que Rameau en ait beaucoup restreint l'emploi et qu'il les ait à peu près exclues des dialogues vraiment dramatiques.

Les airs du dialogue, quand ils sont chantés sur des paroles utiles à la marche de la scène, constituent une forme d'art parfaitement acceptable et qui n'est nullement à dédaigner. Non seulement ils introduisent de la variété dans le récitatif, mais ils peuvent être aussi la meilleure expression d'un sentiment plus intense ou d'une idée plus marquante qui émerge, çà et là, du chant dialogué. A mesure que l'ariette italienne envahira notre théâtre de musique, les partisans du chant français regretteront non sans raison « ces airs mesurés qui paraissent naître et se former du sein même de l'ancien récitatif auquel ils se marient, tels qu'*Arrachez de mon cœur* dans *Dardanus*, et tels qu'il s'en trouve dans tous nos bons opéras » [3].

Au point de vue dramatique, l'écueil est évidemment la répétition des paroles. La répétition est une forme naturelle du discours parlé, même dans le

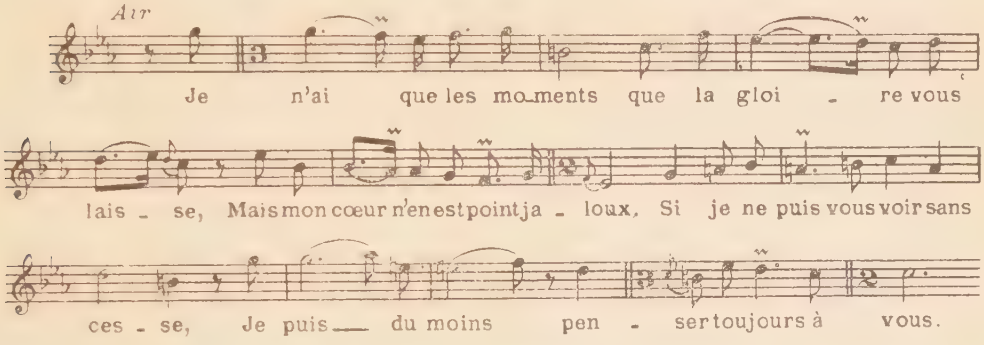
1. II, 2, 165. Binaire, accompagné par la simple basse-continue.

2. I, 1, 53. En rondeau, accompagné par l'orchestre.

3. *Mercure*, mai 1766, p. 189-190, à propos d'*Aline reine de Golconde*, de Sedaine et Monsigny.

dialogue le plus animé ; mais son emploi est très délicat au cours d'une scène chantée. Tout en profitant de ses avantages musicaux, le compositeur doit lui donner une justification dramatique qui fasse oublier ce qu'elle a forcément d'un peu conventionnel. Il n'y a aucun musicien de théâtre qui puisse se vanter d'y avoir toujours réussi, et Rameau pas plus que les autres. Mais il a employé la répétition avec une discrétion louable pour son temps, et parfois avec un réel bonheur, comme dans les airs dramatiques qui ont été cités plus haut.

Parfois aussi, trop rarement à notre gré, il a supprimé la répétition. Sous cette forme, l'air du dialogue, dépouillé de tout élément conventionnel, peut atteindre, dans sa simplicité, à une telle beauté expressive, qu'il constitue une forme de chant dramatique absolument parfaite. Quoi de plus naturel et de plus touchant que ces paroles d'Amélite à Zoroastre [1] ?



Les airs du dialogue, surtout à ce degré de perfection, continuent le récitatif avec une parfaite aisance. Ils y germent sans effort et sans heurt. Ils apparaissent comme l'efflorescence naturelle du « tour du chant » du récitatif simple. Cette continuité est très précieuse pour la vraisemblance du dialogue dramatique, et elle reste encore sensible quand la mélodie paraît s'éloigner davantage de l'allure du récitatif. Mélodie presque toujours syllabique, directement inspirée par la déclamation des paroles.

D'ailleurs, les airs du dialogue sont employés d'une manière très variée. Ils peuvent être à volonté multipliés ou réduits suivant les exigences de la scène. Tantôt ils sont complètement supprimés et la scène se déroule tout entière sous la forme du récitatif ; tantôt ils sont distribués avec discrétion au cours du dialogue et n'y prennent que plus de relief ; tantôt, surtout dans les situations moins dramatiques, ils se succèdent si fréquemment qu'ils forment à eux seuls la majeure partie de la scène [2]. Leur étendue est extrêmement

1. *Zoroastre*, V, 2, 254-255. Accompagné par la simple basse-continue.

2. Par exemple, la première scène de *Zaïs* contient à elle seule quatre « airs », c'est-à-dire beaucoup plus d' « air » que de récitatif, exactement 100 mesures d'airs contre 27 de

variable : s'ils ont en moyenne une vingtaine de mesures, on a vu qu'ils peuvent être beaucoup plus brefs ; mais ils peuvent aussi prendre des proportions plus considérables, surtout à la faveur des répétitions [1]. Les uns sont accompagnés par la simple basse-continue, les autres par l'orchestre plus ou moins complet. Cette diversité d'emploi, jointe à l'unité relative du style, fait de la scène d'opéra, telle que Rameau l'a pratiquée, une forme d'art nettement supérieure à la succession invariable et brutale d'un long *recitativo secco* et d'un grand air très cadencé, qui est de règle dans l'opéra italien de la même époque.

Aux airs du dialogue se rattachent certains airs généralement plus étendus, assez fréquents dans les scènes à plusieurs personnages, mais qui ne sont pas incorporés au dialogue proprement dit et qui présentent souvent un style assez différent des premiers. On pourrait les nommer *airs d'appel* ou *d'exhortation*. Ils s'adressent soit à des personnages absents, soit à une collectivité présente.

Il peut arriver, au cours d'une scène, qu'un personnage appelle ou invoque d'autres personnages absents, qui, le plus souvent, ne tarderont pas à paraître. Parfois, c'est une divinité [2] ; mais alors l'appel revêt le caractère d'une prière et s'exprime de préférence par le récitatif accompagné solennel. Ou bien, c'est un groupe de personnages figuré par un chœur chantant ou dansant. Par exemple, Phébé appelle les démons qui tentent d'arrêter Pollux à la porte des enfers [3]. Cindor, pour montrer sa puissance à Zélidie, commande tour à tour, en deux airs très développés, aux Aquilons et aux Zéphyrs [4].

Dans le cas le plus ordinaire, des airs de ce genre servent à adresser des exhortations à une collectivité présente, figurée par le chœur chantant. Tels sont, dans des genres assez différents, l'air de Diane donnant à ses nymphes des conseils de sagesse [5], l'air d'Isménor réunissant ses magiciens [6], l'air de Tyrtée animant les Spartiates au combat [7], l'air de Pluton mobilisant les enfers contre Thésée [8]. Le chœur répond d'ordinaire à ces exhortations par des ensembles plus ou moins indépendants de l'air.

récitatif (I, 1, 84, dialogue de Zaïs et de Cindor). Dans l'acte des *Sauvages* des *Indes galantes*, le débat sur l'inconstance (scène 3, p. 235-245) comprend cinq airs qui se suivent presque sans interruption.

1. Certains dépassent même 40 mesures, comme l'air d'Alcée, « Par les horreurs du noir Tartare », dans *les Fêtes d'Hébé* (I, 3, 62).

2. *Castor*, Prologue, 1, 12, air de Minerve (« Vénus, que ta gloire réponde »).

3. *Castor*, III, 4, 123, « Sortez d'esclavage, combattez, démons furieux ».

4. *Zaïs*, II, 4, 197 (« Aquilons, rompez votre chaîne »), et 221 (« Zéphyrs, calmez la terre et l'onde »).

5. *Hippolyte*, Prologue, 1, 10 (« Sur ces bords fortunés je fais régner la paix »).

6. *Dardanus*, II, 3, 105 (« Hâtez-vous, commençons nos terribles mystères »). Et le chœur de répondre : « Hâtons-nous », sur la même mélodie.

7. *Les Fêtes d'Hébé*, II, 3, 133 (« Qui te retient, Lacédémone ? »).

8. *Hippolyte*, II, 3, 86 (« Qu'à servir mon courroux tout l'enfer se prépare »).

Ces sortes d'airs sont, comme on voit, étroitement liés à l'action. Sans compter parmi les meilleurs de l'opéra de Rameau, ils présentent souvent un réel intérêt musical, et c'est le cas de ceux qui ont été pris pour exemples. Le style ne ressemble pas toujours à celui des autres airs du dialogue : il n'est pas rare que la mélodie comporte des contours plus accusés, parfois même de véritables motifs thématiques, et d'assez longues vocalises. Plusieurs de ces airs s'enchaînent d'ailleurs avec le chœur qui suit, et qui peut même leur emprunter son thème, selon le procédé employé surtout dans certains airs du divertissement.

Dans cette rapide revue des airs du dialogue, nous n'avons rencontré aucun de ces airs dramatiques étendus, développés musicalement, que les Italiens mettent à la fin de leurs scènes à plusieurs personnages. Le grand air dramatique, l' « air de situation », comme dira Laharpe [1], apparaîtra pour la première fois dans l'opéra français avec l'*Iphigénie en Aulide* de Gluck. Faut-il se féliciter de son apparition, et regretter son absence dans l'opéra de Rameau? C'est une question qu'on peut se poser, mais dont la solution n'est pas évidente. Quoi qu'il en soit, dans les scènes à plusieurs personnages, l'opéra français n'admet, pour les expressions véhémentes confiées au chant d'une voix seule, que les airs du dialogue, peu étendus et plus ou moins mêlés au récitatif, ou le recitatif lui-même. Quant aux grands airs dramatiques, d'ailleurs très différents des airs italiens, ils sont réservés pour les monologues.

LES « MONOLOGUES »

Au temps de Rameau, le terme de « monologue », outre son sens habituel, a une signification spéciale qui ne nous est plus familière aujourd'hui. Sans doute il peut désigner, d'une manière générale, le chant d'un acteur qui occupe la scène à lui tout seul [2], que ce chant soit un récitatif ou un air, ou une réunion des deux. Le fameux monologue de l'*Armide* de Lully (« Enfin il est en ma puissance ») est un récitatif, soutenu par la simple basse-continue. Le monologue de Thésée, au troisième acte d'*Hippolyte* [3], comprend successivement un récitatif simple, un récitatif accompagné dramatique, un air magnifique précédé d'un prélude, un nouveau passage de récitatif simple, une symphonie descriptive (*Frémissement des flots*) sur laquelle se pose un récitatif accompagnant, et enfin un air moins important, mais véhément et résolu, qui termine

1. *Cours de littérature*, éd. 1818, XII, 159.

2. V. Rousseau, *Dictionnaire de musique* : « *Monologue*, scène d'opéra où l'acteur est seul et ne parle qu'avec lui-même... Ces grands récitatifs obligés, qui font un si grand effet dans les opéras italiens, n'ont lieu que dans les monologues ».

3. III, 9, 150-153.

la scène et l'acte. Dans *La Guirlande*, un monologue de Myrtil contient successivement trois petits airs binaires semblables à ceux du dialogue, et accompagnés par la basse-continue [1].

Mais le plus souvent, le monologue ne comporte qu'un seul air, sans adjonction de récitatif. Et cet usage est si répandu, que la désignation de « monologue » finit par s'appliquer essentiellement aux airs de cette sorte. Dans ce sens, le plus fréquent à l'époque qui nous occupe, le monologue est donc un air d'opéra, chanté dans une scène à un personnage, et formant même à lui seul toute la scène.

« C'est ici, dit un critique de 1753, la partie la plus brillante de l'opéra français, et où on donne l'essor aux sentiments les plus vifs et aux passions les plus impétueuses [2]. » Peut-être n'est-ce pas la plus brillante, mais c'est à coup sûr la plus lyrique, celle où la musique dramatique française a donné le plus de profondeur à l'expression des sentiments réellement humains. Le monologue est le cœur de l'opéra. Ces moments de solitude sont d'autant plus propices à l'effusion que la convention du drame chanté y est moins apparente. « On n'est point choqué de voir un homme ou une femme chanter seul, et exprimer par le chant les mouvements de joie, de tendresse, de plaisir, de tristesse dont son âme est atteinte [3]. » De plus, le musicien peut s'y donner libre carrière, car « il n'est point gêné par la présence d'un interlocuteur qui demande à chanter à son tour ». Aussi, « nos plus beaux airs sont toujours dans les monologues » [4]. C'est ce genre de chant qui représente dans l'opéra français l'équivalent des grands airs dramatiques de l'opéra italien.

Cependant, quoi de plus différent de l'*aria* italienne que le monologue français ? Ici, point de carrure, point de rythmes incisifs, point de motif saillant, développé à la manière instrumentale. Une construction régulière certes, et parfaitement claire, soit binaire, soit le plus souvent en rondeau à un ou deux couplets. Mais une mélodie mesurée sans rigueur, une sorte de déclamation stylisée, toujours intimement liée aux intonations et aux mouvements de la parole. Le monologue, comme la plupart des airs du dialogue, est conçu dans l'esprit du récitatif ; il en est l'épanouissement ultime et la floraison la plus organisée. C'est là ce qui fait, suivant les goûts, sa plus haute valeur ou son insuffisance. Les partisans de la musique italienne, séduits par la mélodie nette et cadencée des airs d'outre-monts, se plaignent qu'il y ait trop d'analogie entre nos monologues et le récitatif. Grimm, n'y voit guère « qu'un récitatif brodé,

1. Scène 5, p. 17-18 (« Je n'ose sur ces fleurs porter ma main tremblante »).
2. Estève, *L'Esprit des beaux-arts* (1753), II, 30. Début du chapitre *Du monologue.*
3. Chamfort, *Ebauches d'une poétique dramatique* (*Œuvres*, éd. Auguis, IV, 96).
4. Rousseau, *Lettre sur la musique française* (1753), éd. Furne, III, 537.

orné et quelquefois surchargé »[1]. Chabanon lui-même, dans son *Eloge* de Rameau, tout en admirant les deux monologues de Télaïre et de Dardanus, regrette qu'ils ne soient pas « plus mesurés et plus articulés qu'ils ne sont ; ce sont deux récitatifs admirables ; nous voudrions qu'on pût les nommer deux très beaux airs..... »[2].

Il est certain que la plupart des monologues ne sont pas d'un rythme très marqué ni d'une mesure absolument rigoureuse. Mais, du point de vue français, du moins selon la conception traditionnelle, c'est précisément ce qui fait leur valeur. Les Français répugnent à donner aux airs dramatiques un rythme purement musical. Leur idéal secret est que le chant de ces airs se rapproche le plus possible du mouvement de la parole passionnée. « Que dans une situation de tristesse, d'extrême affliction et d'accablement, où le cœur trop resserré ne trouve de soulagement que dans les soupirs et les plaintes, qui ne peuvent se mesurer que par l'étendue de la douleur, l'acteur soit gêné et persécuté par la précision de la mesure, l'expression théâtrale est manquée, l'illusion s'évanouit.. D'ailleurs, peut-on supposer que Télaïre, dans ce moment de tristesse, soit bien disposée à chanter un bel air? Je crois que l'expression en deviendrait un peu bouffonne, ou du moins il faudrait savoir ce qu'on entend par un bel air dans cette situation[3], »

Les « situations » dans lesquelles le monologue français est employé ont beaucoup contribué à lui attirer ce reproche d'indécision rythmique et de langueur un peu traînante. Le monologue est affecté presque toujours aux états de tristesse, d'inquiétude ou de mélancolie, c'est-à-dire aux moments du drame qui excluent précisément les rythmes résolus et les mouvements animés. Si, par exception, il exprime des émotions plus véhémentes, on voit reparaître le mouvement et le rythme, comme dans certains airs rapides du dialogue. C'est ce qui arrive, par exemple, dans le monologue tumultueux qui dépeint la rage de Phébé abandonnée par Pollux[4]. En réalité, le style adopté pour le monologue dans l'opéra français convient parfaitement à l'expression dramatique. Certaines pages de Rameau, écrites dans ce style, peuvent être mises au rang des chefs-d'œuvre de l'art musical.

C'est naturellement dans les tragédies lyriques qu'on a le plus de chances de trouver de telles pages. *Hippolyte et Aricie* contient au moins cinq monologues.

1. *Lettre sur Omphale* (1752), dans *Correspondance litt.*, XVI, 303, n. 1.

2. *Eloge de M. Rameau* (1764), p. 36. Il s'agit du fameux air « Tristes apprêts » (*Castor*, I, 3, 45) et du monologue de Dardanus dans sa prison, « Lieux funestes » (*Dardanus*, version 1744, début de l'acte IV).

3. *Réponse à la critique de l'opéra de Castor* (1773), p. 33-35. A propos du monologue de Télaïre, « Tristes apprêts », au sujet duquel le *Mercure* avait écrit « qu'à présent un bel air ferait un effet bien plus sensible » (avril 1772, I, 167).

4. *Castor*, V, 1, 180, « Soulevons tous les dieux pour un dieu que je perds ! ».

Le morceau le plus admirable dans ce genre est la prière de Thésée à Neptune à la fin du troisième acte [1]. La large déclamation de la voix y est amenée par un important prélude (continué par l'accompagnement), qui est tout à fait comparable aux grandes inspirations de Bach.

Castor et Pollux est particulièrement riche en beaux monologues, et plusieurs d'entre eux sont restés justement célèbres. Le plus fameux de tous est l'air de Télaïre, « Tristes apprêts, pâles flambeaux », qui a soulevé l'admiration de nombreuses générations de musiciens [2]. Rameau nous apprend lui-même qu'il a voulu y peindre « le sentiment d'une douleur morne et du lugubre » [3]. Si les italianisants de 1772 le trouvaient trop peu mélodique, l'école de Gluck devait le remettre en valeur, et Berlioz en a fait une analyse extrêmement élogieuse : « ... Gluck lui-même, dit-il, a très peu de pages supérieures à l'air célèbre de Télaïre... Tout concourt à faire de cet air une des plus sublimes conceptions de la musique dramatique [4]. » Le chant de Castor, « Séjour de l'éternelle paix » [5], a une expression plus calme, qui se prête à une mesure plus sensible ; enveloppé d'une symphonie descriptive, il exhale sa noble plainte dans une atmosphère de sérénité élyséenne. Deux monologues de Pollux méritent également d'être signalés, l'éloge de l'amitié (« Présent des dieux ») qui ouvre le troisième acte de la version de 1754 [6], et surtout l'interrogation inquiète « Nature, Amour, qui partagez mon cœur » [7], dont l'audition avait produit sur Debussy une impression profonde. L'auteur de *Pelléas* trouve cet « air-monologue..... si personnel d'accent, si nouveau de construction, que l'espace et le temps sont supprimés, et Rameau semble un contemporain, auquel nous pourrons dire notre admiration à la sortie » [8].

C'est sans doute dans *Dardanus* que le genre du monologue a atteint chez Rameau le plus haut degré de puissance dramatique et de beauté musicale.

1. III, 9, 151, « Puissant maître des flots ». — Le monologue d'Aricie (« Temple sacré »), au début du premier acte, est d'une noblesse mélancolique qui s'accorde à merveille avec la situation, et avec le caractère d'Aricie.

2. I, 3, 45 dans la première version, et II, 2, *393* dans la version 1754. Au premier acte de cette dernière version, on trouve un nouveau monologue de Télaïre, « Éclatez, mes justes regrets » (I, 2, *371*).

3. *Observations sur notre instinct pour la musique* (1754), p. 67-68.

4. *De Rameau et de quelques-uns de ses ouvrages* (*R. et Gaz. musicale*, 1842, p. 442). Le jugement d'Adam est également important à noter : « L'air *Tristes apprêts* est peu mélodique ; mais il offre le type de la plus noble déclamation, et je n'en sache pas de plus beau dans tout le répertoire des grands musiciens qui ont adopté cette école de déclamation, sans en excepter Gluck lui-même ». (*Derniers souvenirs d'un musicien* [1859], p. 62.)

5. IV, 5, 145 (Rondeau à deux couplets).

6. III, 1, *401*.

7. II, 1, 72.

8. *Gil Blas*, 2 février 1903. Feuilleton musical sur l'audition des deux premiers actes de *Castor* à la « Schola cantorum ».

La version de 1739 offrait déjà deux monologues d'Iphise qui sont des merveilles d'expression simple et touchante, l'un au début du premier acte (« Cesse, cruel Amour) et l'autre au début du troisième (« O jour affreux ») [1]. Mais la merveille des merveilles se trouve dans cette version de 1744, si mal connue de nos jours et encore peu accessible [2]. C'est là qu'il faut aller chercher le fameux monologue de Dardanus dans sa prison (« Lieux funestes »), qui a fait verser tant de pleurs au XVIII[e] siècle. Cette page pourrait suffire, à elle seule, pour mettre Rameau à sa véritable place dans l'histoire de la musique dramatique et pour mesurer le chemin qui a été parcouru depuis Lully. Dès l'admirable prélude, qui expose le début du chant, un nom vient à notre esprit, nom que Rameau évoque plus souvent qu'on ne croit : c'est Beethoven.

Et la pathétique mélodie se développe jusqu'au bout avec une noblesse souveraine, soutenue par une harmonie d'une profondeur étonnante pour l'époque [3]. « Otez les paroles, la musique n'exprime pas moins les accents de la douleur et les rigueurs d'une prison cruelle. Vous ne pouvez rien changer, rien ajouter, tout est à sa place. Voilà la véritable musique, l'ancienne n'était que son ombre [4]. » On comprend l'enthousiasme de d'Aquin, quand on constate l'impression que ce morceau nous produit encore aujourd'hui. Cette impression, nous l'éprouvons une seconde fois aussi forte, en lisant le monologue d'Iphise, qui ouvre le cinquième acte de 1744 (« Dieux, que pour Dardanus imploraient

1. On remarquera que les monologues se trouvent presque toujours en tête des actes.

2. Cette version, comme d'ailleurs les secondes versions des autres opéras, n'a pas, dans l'édition Durand, la place et le relief qu'elle mérite. Elle aurait dû être utilisée, de préférence à la première, pour la partition avec piano. Elle est au contraire reléguée dans un *Appendice* déjà devenu rare et d'une lecture assez malaisée pour le public de culture musicale moyenne.

3. Rameau a signalé lui-même le rôle important que joue l'harmonie dans ce morceau. « La dureté de l'harmonie y fait bien sentir l'effet de la situation ». (*Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*, [1755], p. 59). Il fait surtout allusion à l'emploi des modulations enharmoniques. Voir plus loin, chap. VIII, à propos de l'harmonie.

4. D'Aquin, *Siècle littéraire de Louis XV*, I, 71. Les paroles sont loin d'être à la hauteur de la musique. Quelle musique Rameau eût-il donc écrite sur des vers plus dramatiques et plus vivants !

mes alarmes »). C'est encore Beethoven, et parfois à s'y méprendre. Ces deux monologues, d'une immortelle beauté, sont en outre des documents uniques pour l'histoire de la sensibilité française : écrits en 1744, au milieu du règne de Louis XV, ils ont des accents d'une profondeur poignante qui annonce déjà l'avènement du romantisme musical.

Les monologues de *Zoroastre*, qui d'ailleurs ne sont guère plus de deux, n'atteignent pas à ce degré d'émotion, mais ils sont loin d'être dépourvus d'intérêt. Celui d'Abramane, au début du quatrième acte, (« Cruels tyrans qui régnez dans mon cœur ») peint, dans un style voisin du récitatif, la fureur criminelle traversée par les remords, après un prélude où apparaissent de nouveau des tours mélodiques déjà beethovéniens. Le monologue d'Amélite, « Soutien des malheureux », qui forme la première scène du cinquième acte, exprime l'espoir renaissant et s'agrémente, dans la partie centrale, d'un aimable ramage d'oiseaux. Dans la version de 1756, le cinquième acte, entièrement nouveau, débute par un monologue d'Érinice, « Amour, cruel Amour », précédé d'un récitatif, et tout à fait en accord avec le caractère tourmenté du personnage.

Si les monologues ont leur place toute désignée dans les tragédies lyriques, il ne faudrait pas croire qu'ils soient absents de certaines œuvres en apparence plus légères, où les passions dramatiques semblent avoir moins de part. C'est dans les pastorales héroïques qu'ils sont le plus rares, car le genre, tempéré par définition, ne s'y prête guère [1]. Mais certains opéras-ballets, qui comportent, comme on a vu, des sujets dramatiques, s'en accommodent fort bien. Par exemple, dans les *Indes galantes*, le monologue d'Émilie pendant la tempête (« Vaste empire des mers ») déploie, au-dessus des rafales de l'orchestre, une déclamation mélodique d'un effet vraiment superbe [2]. Dans les *Fêtes d'Hébé*, Sapho et Iphise, amoureuses tragiques, ont chacune leur monologue [3]. Il y a de même un monologue dans la deuxième entrée des *Fêtes de l'Hymen* [4] ; et les

1. N'oublions pas cependant l'air si touchant de Zélidie, « Coulez, mes pleurs », au troisième acte de *Zaïs* (III, 2, 273). Dans les comédies, le monologue n'intervient naturellement que d'une manière exceptionnelle, et, semble-t-il, dans une intention de parodie : V. le monologue de Junon dans *Platée*, « Haine, dépit, jalouse rage » (III, 1, 190). Dans les *Paladins*, le monologue d'Orcan (II, 6, 74), d'ailleurs constitué par un récitatif accompagné, parut trop dramatique pour une comédie.

2. *Indes galantes*, I, 2, 57. Voir aussi, dans l'acte des *Fleurs*, le monologue de Zaïre, d'une facture très heureuse (III, 3, 176 : « Amour, quand du destin j'éprouve la rigueur »).

3. I, 1, 51, « Bois chéri des amours » (Sapho) ; II, 1, 26, « Tu chantais » (Iphise) ; et même (malgré la présence du chœur), II, 4, 146, « O mort, n'exerce pas ta rigueur inhumaine » (Iphise). Dans la nouvelle version du 2e acte, Rameau remplace ces deux monologues d'Iphise par deux autres, dont le second est particulièrement bien venu (II, 4, 417 : « Veillez sur nos guerriers »).

4. II, 3, 154, « Veille Amour » (Memphis).

Fêtes de Polymnie en contiennent trois, qui ne sont pas indignes d'être comparés à ceux des tragédies lyriques [1].

Les pièces en un acte, au même titre que les entrées d'opéra-ballet, utilisent également le monologue, comme on peut le voir au cours de *La Guirlande* ou au début de l'*Anacréon* de 1754. L'exemple le plus heureux, et le plus célèbre, est fourni par *Pygmalion*, dont le sujet amenait tout naturellement la scène à un personnage. On trouve dans ce seul acte deux monologues, aussi dramatiques, dans leur genre, que les plus beaux chants de *Castor* ou de *Dardanus*. Le premier « Fatal amour », au début de l'acte, enthousiasma le public jusqu'à la veille de la Révolution. Le second, « O Vénus, ô mère des plaisirs », qui forme la première partie de la scène 3, nous paraît moins intéressant par lui-même, mais il a bénéficié du voisinage de l'admirable récitatif mesuré qui le précède et que nous avons déjà signalé (« Que d'appas ! que d'attraits ! »). Ces deux scènes, bien que séparées par un dialogue, sont intimement liées entre elles, d'une manière à la fois musicale et dramatique, par un très heureux rappel de thème dans les préludes. « J'avoue, dit Grimm, que je trouve à chaque représentation de nouveaux objets d'admiration dans ces monologues. Quelle régularité dans le dessein, quelle harmonie dans la symphonie, quelle simplicité, quel savoir dans la basse-continue, quelle noblesse dans sa marche, quelle expression dans le chant, comme il est touchant et vrai, comme tout cela concourt pour me saisir, pour me transporter hors de moi-même ! Pygmalion me fait pleurer comme Orosmane [2]. »

« *Pygmalion me fait pleurer comme Orosmane.* » Retenons cette précieuse déclaration de Grimm, qui est pour nous pleine d'enseignements. L'allusion à *Zaïre*, à propos d'une œuvre aussi légère que *Pygmalion*, montre bien, une fois de plus, que les actes de ballet ne sont pas de purs divertissements chorégraphiques, et que l'émotion dramatique peut y avoir une large place. D'une manière générale, en soulignant la parenté toute naturelle qui existe entre le théâtre de Rameau et la tragédie de Voltaire, le témoignage de Grimm confirme l'impression que nous avons éprouvée plusieurs fois depuis le début de cette étude : c'est que l'élément tragique a, dans l'opéra de Rameau, un rôle beaucoup plus important qu'on ne le croit généralement. Cet élément tragique, qui s'épanouit dans les effusions du monologue, domine dans toute la partie de l'opéra que l'on appelle les « scènes », soit sous la forme du récitatif, soit sous celle des airs plus ou moins étendus. En abordant l'étude des airs du divertissement, nous allons entrer dans un autre monde.

1. Il y en a un dans chacune des trois entrées : I, 1, 105, « Amour charmant » (Alcide) ; II, 3, 252, « Triste secours des malheureux » (Stratonice) ; III, 4, 380, « Ne pourrai-je calmer le trouble qui me presse ? » (Zimès).

2. Grimm, *Lettre sur Omphale* (1752), dans *Correspondance litt.*, XVI, 305-306.

II. — LES AIRS DU DIVERTISSEMENT

Le divertissement, comme son nom l'indique, est une diversion au drame. Il doit se fondre le mieux possible dans le cours de l'action et être amené de la manière la plus naturelle. Mais il n'en est pas moins un temps d'arrêt dans la progression du drame, une détente de l'émotion, un moment de pause souvent très prolongé. Cette pause est occupée par un spectacle doublé d'un concert : spectacle de danse ou de pantomime ; concert de symphonies accompagnant ces danses, d'ensembles vocaux et d'airs à voix seule. Les airs du divertissement se présentent sous deux aspects assez distincts : d'une part, les danses chantées, qui utilisent la mélodie instrumentale des symphonies de danse ; et d'autre part, des airs autonomes, parmi lesquels les ariettes sont les plus caractéristiques et forment une sorte de genre spécial.

LES DANSES CHANTÉES

L'usage des danses chantées est aussi vieux que la musique. On sait combien elles sont fréquentes dans la mélodie populaire de tous les temps et de tous les pays. Pour la France en particulier, l'immense répertoire de « rondes » et de « chansons à danser » qui nous a été conservé témoigne de la vogue du genre.

Les danses chantées de l'opéra se rattachent certainement à cet usage, mais elles représentent une forme d'art beaucoup plus raffinée. Leur mélodie est en général infiniment plus nuancée que celle du chant populaire. En outre, dans la plupart des cas, la danse et le chant, surtout le chant à voix seule, n'ont pas lieu en même temps : l'air de danse est exposé une fois par les instruments seuls, avec toutes les ressources de l'écriture orchestrale, et une autre fois, avec l'intérêt nouveau des paroles, par la voix accompagnée. Enfin, la version vocale de cette mélodie peut différer plus ou moins de la version instrumentale, parfois même au point d'en devenir une véritable paraphrase.

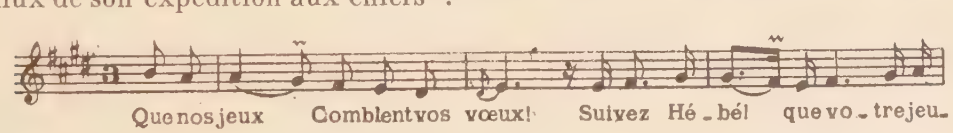
Le cas le plus simple est la reprise textuelle, par une voix seule, de la mélodie d'un air de danse précédemment exécuté par l'orchestre. On en trouve plusieurs exemples chez Rameau comme chez ses devanciers. Ici, toute la difficulté est pour le librettiste, qui doit adapter des paroles sur une mélodie déjà faite. C'est le procédé du « canevas », dont on a déjà parlé à propos du livret [1]. Il s'agit de trouver des paroles dont le sens convienne à la situation et dont la prosodie puisse s'accorder avec le dessin de la mélodie instrumentale. Voici par exemple la première phrase du menuet chanté qui se trouve dans les deux versions de

1. Voir plus haut, p. 103.

Castor, avec des paroles différentes : dans la version de 1737, sur les paroles « Naissez, dons de Flore » (chanté par l'Amour vers la fin du prologue) ; et, dans la version de 1754, sur les mots « Dans ces doux asiles » (chanté par une Ombre pendant la scène des Champs-Élysées) [1] :

Le procédé s'applique à n'importe quelle espèce de danse, mais de préférence, comme il est naturel, aux danses d'un mouvement lent ou modéré. Telles sont la sarabande du deuxième acte de *Castor*, qui devient un air charmant d'une suivante d'Hébé (« Voici des dieux l'asile aimable ») [2] ; et les deux gavottes chantées du prologue d'*Hippolyte et Aricie* [3]. Les danses plus vives peuvent quelquefois donner naissance à des chants très heureux, comme le rigaudon chanté par une Matelote dans *Hippolyte* (« L'Amour comme Neptune invite à s'embarquer ») [4]. Mais plus le mouvement est vif, plus l'adaptation est difficile et plus les variantes deviennent nécessaires entre la mélodie du chant et celle des instruments.

La répétition textuelle de la mélodie instrumentale produit un chant beaucoup plus complexe et plus nuancé quand elle s'applique non pas à des danses de forme fixe, mais à ces « airs » de danse sans titre et sans forme définie, qui laissent plus de liberté à la fantaisie du musicien. L'opéra de Rameau nous offre dans ce genre plusieurs réussites à peu près parfaites. Il faudrait citer tout entier ce chant d'une Suivante d'Hébé, dans le divertissement qui tente de détourner Pollux de son expédition aux enfers [5] :



1. Version 1737, Prologue, 2, 31 ; et version 1754, IV, 6, *415*. Dans la seconde version, le menuet et l'air sont transposés en *mi* majeur.

2. II, 5, 103. Cf. dans *Zoroastre*, II, 4, 82, la sarabande chantée de Cénide (« Dans nos bois le cœur nous conduit »).

3. Prologue, 5,29 (« A l'Amour rendez les armes ») et 30 (« La tranquille indifférence »). Chantées par l'Amour et reprises par le chœur. Cf. *Fêtes d'Hébé*, I, 8, 118.

4. III, 8, 148. Cf. le rigaudon chanté par Émilie dans les *Indes galantes* (I, 6, 103).

5. *Castor*, II, 5, 100 ; reproduit un *Air gracieux* dansé auparavant (p. 97).

La mélodie, qui fait songer à Gluck et à Mozart, se poursuit longuement dans la seconde partie avec une aisance et une souplesse incomparables. L'adaptation des paroles est presque partout naturelle et heureuse. Cette adaptation est si difficile, à travers les détours imprévus d'une mélodie instrumentale de ce genre, que l'on se demande parfois si le musicien n'a pas été amené à faire quelques retouches à l'air de danse primitif, pour assurer l'identité des deux mélodies. Certains airs de danse relativement compliqués, reproduits ensuite par le chant, donnent même l'impression d'avoir été composés en tenant compte des paroles. Par exemple, dans le prologue d'*Hippolyte*, l'*Air en rondeau pour les Amours*, chanté ensuite par un Suivant de l'Amour (« Plaisirs, doux vainqueurs ») [1]. Mais l'ingéniosité des faiseurs de canevas est telle, que tout le mérite de cette exacte adaptation pourrait bien, même dans ces cas exceptionnels, revenir au seul librettiste.

D'ailleurs, dans les chants qui reproduisent textuellement une mélodie instrumentale, il n'est pas rare de trouver quelques entorses à la prosodie ou à la déclamation harmonique. La première de nos deux citations musicales débute par un groupement de mots d'une prosodie très contestable (« *Naissez, dons* de Flore »). La seconde contient, sur les mots « que votre jeunesse », une cadence parfaite qui sépare le sujet du reste de la phrase. Ces imperfections, qui seraient choquantes dans un air des scènes, sont beaucoup atténuées par le mouvement et par le charme de la mélodie. Elles peuvent être plus facilement évitées si le musicien consent à introduire quelques variantes entre la version vocale et la version instrumentale.

Il arrive souvent, en effet, que le chant ne reprenne pas textuellement la mélodie de l'air de danse et y introduise des modifications plus ou moins importantes. Ces variantes facilitent l'adaptation des paroles; parfois aussi elles révèlent simplement l'abondance et la diversité de l'inspiration du musicien. Le procédé a déjà été employé, d'une manière fort agréable, par les musiciens de la Régence [2]. Mais il prend chez Rameau une ampleur et une richesse musicale qui n'appartiennent qu'à lui.

Ces transformations de la mélodie primitive vont de la variante la plus légère à la plus libre paraphrase. Tantôt le chant reproduit exactement la mélodie instrumentale, mais seulement par endroits, laissant l'orchestre remplir

1. Prologue, 5, 27.

2. Nombreux exemples. Voir entre autres Campra, *Tancrède*, Prologue, 2, 38, air de la Paix (« Le plaisir vous appelle ») et II, 3, 149, air d'une Guerrière.

les vides sous forme d'interludes qui restituent les passages manquants [1]. Tantôt la voix introduit des tours mélodiques nettement différents de ceux de l'air de danse, tout en respectant les thèmes principaux et la coupe générale de celui-ci [2]. La modification peut se produire, soit dans toutes les parties du morceau, soit, le plus souvent, dans une seule [3]. Il arrive même que la seconde partie d'un air binaire ou un couplet d'un air en rondeau ait une mélodie entièrement nouvelle [4]. On peut étudier la plupart de ces divers procédés de variation dans les deux airs « parodiés du ballet pour la dispute du prix de la voix », des *Fêtes de l'Hymen et de l'Amour* [5].

Parfois, sans abandonner son modèle instrumental, la variation est traitée avec tant d'ingéniosité et de liberté que nous sommes en présence d'une création en grande partie originale. Comparez, dans l'acte des *Incas*, l'air d'Huascar, « Permettez, astre du jour », avec la *Loure en rondeau* dont il est émané [6]. Le thème instrumental est conservé à la basse du refrain, mais l'ensemble est presque entièrement nouveau ; seul le rythme de la loure se poursuit d'un bout à l'autre de l'air. La scène des Ombres heureuses, de *Castor*, contient une étonnante gavotte chantée, tellement amplifiée et ornée de vocalises, qu'elle prend l'aspect d'une véritable ariette [7]. Elle est en rondeau et porte l'indication *da capo*, tandis que la gavotte instrumentale est de forme binaire. Et de plus, elle s'agrémente, dans le refrain, de curieuses oppositions de *Lent* et de *Vite*. Dans de tels exemples, que l'on pourrait multiplier, la danse chantée devient une forme, extrêmement musicale, de la variation amplificatrice.

Les danses chantées comptent parmi les morceaux les plus agréables de l'opéra de Rameau. Leur mélodie, généralement empruntée aux airs de danse les mieux réussis, conserve la fraîcheur et la vigueur de ces créations inimitables. La voix y ajoute son timbre nouveau, avec la sonorité de paroles parfois insi-

1. *Hippolyte*, I, 3, 45, air d'une Prêtresse (« Dieu d'amour pour nos asiles »), reproduisant le *I*er *Air* de danse. La délicieuse mélodie semble démentir les sages résolutions exprimées par les paroles.

2. *Indes galantes*, I, 6, 105, air d'Émilie (« Partez ! On languit sur le rivage »), sur la mélodie du 2e *tambourin*.

3. *Les Fêtes d'Hébé*, III, 7, 263, air de Mercure (« Je fais mon bien suprême »), sur la mélodie de l'*air* instrumental précédent. — *Acante et Céphise*, I, 2, 22, air d'une Fée (« Que la sympathie a d'attraits ! »), sur la mélodie de la *Première Gavotte Andante*, qui suit. (Ici, exceptionnellement, le chant précède les instruments).

4. *Hippolyte*, IV, 3, 174, air d'une Chasseresse (« Amants, quelle est votre faiblesse »), rondeau à deux couplets, d'après le *1er air* de danse précédent. Le premier couplet du chant est complètement différent de celui de l'air de danse.

5. III, 3, 256, air d'une Bergère égyptienne (« L'amant que j'adore ») ; et 261, air d'un Berger égyptien (« Ma bergère fuyait l'amour »). Ce dernier reprend en partie la mélodie de la *Musette en rondeau* qui précède.

6. *Indes galantes*, II, 5, 142.

7. *Castor*, IV, 2, 158, air d'une Ombre (« Sur les Ombres fugitives »). Sur le thème de la *Gavotte gaie* précédente.

gnifiantes, mais presque toujours coulantes et gracieuses. Le rappel de la mélodie sous cette forme renouvelée augmente l'intérêt musical sans nuire à la variété. Cette variété, à laquelle Rameau tient par-dessus tout, est d'ailleurs sauvegardée de plusieurs manières. Les transformations plus ou moins profondes de la mélodie instrumentale apportent au chant un surcroît d'intérêt fort appréciable. De plus, les deux versions sont souvent séparées l'une de l'autre par un ou plusieurs morceaux, qui font une heureuse distraction pour l'oreille, sans toutefois laisser oublier complètement l'air de danse primitif [1]. Enfin, il arrive assez souvent que la version vocale soit encore variée par la participation d'ensembles vocaux, duos, trios ou chœurs, qui alternent avec la voix seule sur la même mélodie[2]. Sous ces diverses formes, les danses chantées peuvent prendre, dans la construction de l'opéra, une réelle importance musicale. Elles sont du moins, dans tous les cas, une des plus aimables parures du divertissement.

LES AIRS AUTONOMES DU DIVERTISSEMENT

Les airs du divertissement n'empruntent pas tous leur mélodie à des symphonies de danse. Il y en a plusieurs qui ont une mélodie complètement originale et une existence indépendante. Parmi ces airs autonomes, certains se rattachent aux types déjà étudiés; d'autres, les ariettes, présentent une physionomie toute nouvelle et mériteront une étude spéciale.

Malgré leur apparente diversité, les airs autonomes du divertissement, autres que les ariettes, ne se présentent guère que sous deux formes, d'ailleurs absolument différentes : les petits airs avec simple basse-continue, et les airs amorçant un chœur.

On rencontre parfois au cours du divertissement, au milieu de l'ensemble des danses instrumentales ou chantées, un petit air isolé, de mélodie originale, et accompagné par la simple basse-continue. D'ailleurs, des airs de ce genre ne se trouvent pas forcément dans tous les divertissements, ni même dans tous les opéras : il n'y en a aucun dans *Hippolyte* ni dans *Dardanus*. Mais, quand ils apparaissent, ils sont presque toujours du plus heureux effet. La légèreté de l'accompagnement repose l'oreille des sonorités instrumentales prodiguées dans les danses, et la mélodie est généralement d'un charme particulier.

Il peut arriver que cette mélodie conserve un lien subtil avec le mouvement des danses qui l'entourent, en gardant la mesure d'une danse précédente, sans

1. L'air de *Castor* cité plus haut (« Que nos jeux comblent vos vœux ! ») est séparé de l'air de danse par un petit chœur des Suivantes d'Hébé et par une phrase de récitatif de Pollux (II, 5, 97 et 100).

2. *Indes galantes*, I, 6, 105, air d'Émilie (« Partez ! on languit sur le rivage »), sur la mélodie du 2e *tambourin*.

d'ailleurs que le dessin mélodique ait rien d'analogue [1]. La danse est alors reprise après le chant, ce qui souligne encore la parenté des deux morceaux. Ce genre d'air, intercalé entre deux présentations de la même danse, pourrait être considéré comme une dérivation lointaine de la danse chantée, et non pas comme un air absolument autonome. Cependant, malgré cette affinité, qui produit une impression très musicale, il n'en reste pas moins que la mélodie du chant est tout à fait nouvelle. A ce genre appartiennent l'air d'une Sylphide au deuxième acte de *Zaïs* [2], l'air d'Églé « ou d'une autre bergère » dans la troisième entrée des *Fêtes d'Hébé* [3], et l'air ravissant « Autant d'amours que de fleurs », dans la scène des Ombres heureuses de *Castor* [4].

Mais d'autres fois aussi, et peut-être le plus souvent, ces chants isolés sont complètement autonomes, sans aucun rapport rythmique avec une danse précédente. Il y en a chez Rameau quelques exemples très séduisants. Tel est l'air de Tacmas, « L'éclat des roses les plus belles », dans les *Indes galantes* [5] ou celui de Mercure, « Contre l'Amour, jeunes beautés », dans les *Fêtes d'Hébé* [6]. Sous cette forme, ces airs ressemblent beaucoup aux « airs tendres » que nous avons rencontrés dans les dialogues des scènes [7]. Mais en général, même quand ils n'ont plus rien de commun avec les airs de danse, ces petits airs autonomes du divertissement, accompagnés par la simple basse-continue, ont une mélodie nettement dessinée, assez analogue aux mélodies d'origine instrumentale. Et ainsi, ils ne font aucune disparate trop marquée avec l'ensemble des morceaux qui les entourent.

Il y a encore dans le divertissement un autre genre d'airs autonomes qui présente des caractères particuliers. Ce sont les airs donnant naissance à un chœur, qui en reproduit plus ou moins complètement la mélodie et les paroles. Déjà les danses chantées sont assez souvent reprises par le chœur. Mais ici,

1. Lully, dans un style beaucoup plus simple, avait déjà tenté de ces airs légers, bâtis sur le seul mouvement d'une danse précédente. Voir dans *Alceste*, V, 5, 291, l'air délicieux de Céphise, « C'est la saison d'aimer » ; et dans *Proserpine*, Prologue, 2, 58, l'air de la Félicité (« Que l'Amour est doux à suivre »), sur le mouvement du menuet précédent, qui est repris après l'air.

2. II, 4, 194, « Un amant doit tout se promettre ». Précédé de deux gavottes et sur le même mouvement. Après l'air, « on reprend les gavottes ou la première seule ».

3. III, 6, 233, « C'est pour l'Amour que nos hameaux sont faits ». Mesure à 3, comme la musette précédente, que l'on reprend ensuite.

4. IV, 3, 163, air d'une Ombre (supprimé en 1754). A 6 /8, avec reprise du premier des deux passepieds précédents (qui sont à 3 /8). — Cf. *Zoroastre*, III, 9, 154, air d'une Fée.

5. III, 8, 205. Coupe binaire.

6. III, 7, 243. Coupe rondeau. — Cf. *Zoroastre*, I, 3, 35, air de Céphise, (« L'amour pour un cœur qui l'implore »).

7. Il y en a même un, dans *Naïs*, qui est intitulé ainsi. III, 5, 420, *Air tendre* de Neptune (« Tous les plaisirs s'offraient à mes yeux tour à tour »).

c'est un air original qui est le point de départ et le prototype de l'ensemble.

Ces airs, généralement accompagnés par l'orchestre, ont quelques rares fois l'allure d'une danse, et le chœur qui les reprend comporte une danse véritable. C'est ce qui se produit au dernier acte de *Platée*. L'air de la Folie (« Chantez Platée, égayez-vous ») expose un thème nettement dansant, qui est repris par le chœur en une sorte de ronde, et qui donne le branle à toute la scène finale, pleine d'une verve et d'une animation extraordinaires [1]. On a ainsi une sorte de danse chantée, reprise par le chœur, mais avec cette différence que la danse a son origine dans l'air vocal et non plus dans une pièce instrumentale.

Dans la plupart des cas, ces airs amorçant un chœur n'ont aucun des caractères de l'air de danse. Ils exposent seulement une mélodie assez marquante pour pouvoir servir d'aliment au développement du chœur qui suit. Cet ensemble « air et chœur » a fourni à Rameau l'occasion de très belles constructions sonores. D'ailleurs, il comporte divers degrés d'ampleur et de complexité, comme on le verra mieux dans le chapitre suivant. Tantôt c'est un air en rondeau, dont le refrain seul est repris par le chœur. Tel est, dans l'acte des *Incas*, l'air célèbre d'Huascar, « Clair flambeau du monde » [2]. Tantôt, c'est un air de coupe binaire ou tripartite, dont le chœur redit les diverses parties, en les amplifiant et en les transformant plus ou moins par la polyphonie et par les modulations. Tels sont l'air « Brillant, Soleil », également chanté par Huascar [3], et l'air d'Iphise, « Éclatante trompette », dans la deuxième entrée des *Fêtes d'Hébé* [4].

Bien qu'ils soient repris et amplifiés par le chœur, ces airs forment un tout complet ayant sa conclusion naturelle sur la tonique du ton principal. Il y a cependant un exemple d'un air tonalement incomplet, qui ne reçoit sa conclusion tonale que du chœur qui suit. C'est l'air de Pygmalion, « L'Amour triomphe », continué par le grand chœur sur les mêmes paroles [5]. Il contient toutes les

1. *Platée*, III, 7, 237. — Cf. *Zaïs*, II, 4, 238, air de Cindor (« Pour les mortels les plus heureux »). Mais cet air est placé entre deux danses instrumentales, dont il conserve le mouvement. Et le chœur dansé sur les mêmes paroles ne commence qu'après la seconde danse.

2. *Indes galantes*, II, 5, 137. Rondeau à deux couplets. Accompagné par la simple basse-continue, cas peut-être unique dans ce genre d'airs ; l'orchestre n'intervient qu'avec le chœur. — Cf. *Ibid.*, III, 8, 206, air de Tacmas (« Triomphez, agréables fleurs ») ; rondeau à deux couplets, accompagné par l'orchestre ; *Le Temple de la Gloire*, II, 2, 232, air d'une Bacchante (« Bacchus, fier et doux vainqueur »).

3. *Indes galantes*, II, 5, 125 (binaire). — Cf. *Hippolyte*, V, 8, 217, air de Diane (« Que tout soit heureux sous les lois »).

4. II, 8, 178 (tripartite). Cf. *Castor*, V, 7, 205, air de Jupiter (« Descendez des sphères du monde »). — Cette forme de l' « air et chœur » doit être distinguée de celle du « chœur avec solo », qui sera étudiée au chapitre suivant.

5. *Pygmalion*, 5, 34.Le chœur reprendra d'abord presque textuellement tout l'air, puis il le continuera par un développement musical qui conclut dans le ton.

paroles qui seront utilisées par le chœur, mais il est terminé par une modulation sur la dominante, qui fait attendre et désirer la suite. Cette terminaison expectative rappellerait un peu celle des récitatifs mesurés d'introduction, s'il ne s'agissait pas ici d'un air véritable, ayant la même mélodie et les mêmes paroles que le chœur suivant.

Les airs amorçant un chœur font plutôt songer, par leurs paroles et par leur emploi, à ces airs du dialogue que nous avons nommés airs d'exhortation. Mais ils s'en distinguent par une mélodie plus marquée et d'allure plus instrumentale, qui reste dans la ligne générale des airs du divertissement. Ce caractère mélodique se retrouve, avec des développements tout nouveaux, dans un dernier genre d'airs autonomes, les ariettes.

LES ARIETTES

On distingue par ce mot, du moins à l'Opéra [1], des airs étendus, écrits dans le style italien, et uniquement destinés à faire briller la virtuosité d'un des premiers chanteurs de la troupe. Ces airs apparaissent dans l'opéra français dès le début du siècle, au moment de la vogue des cantates [2]. Tout d'abord, on les chante assez souvent sur des paroles italiennes et on les introduit dans l'opéra sous le titre d' « air italien » [3]. Bientôt, avec la création de la « cantate française », les airs de style italien sont écrits presque toujours sur des textes français. Comme on ne pouvait plus leur conserver le titre équivoque d' « air italien », on leur chercha un autre nom, et c'est celui d' « ariette » qui s'imposa peu à peu.

Ce terme était d'ailleurs assez mal choisi ; car, à première vue, il évoque tout le contraire de ce qu'il désignait alors dans l'opéra français. « Ariette » vient du mot italien *arietta*, diminutif de *aria*, et devrait normalement signifier « petit air ». Or les ariettes sont au contraire les airs les plus étendus de l'opéra français du temps de Rameau. Cette anomalie résulte sans doute de la difficulté d'adapter à la langue française le mot *aria*, auquel on devait naturellement songer en premier lieu pour désigner l'air de style italien. Notre mot *air*, qui

1. A l'Opéra-Comique, le mot est pris alors dans un sens différent. L'*ariette* est un petit couplet dont la musique est originale et composée spécialement pour la pièce, par opposition aux *vaudevilles*, qui se chantent sur des airs connus. Les ariettes finissent par supplanter les vaudevilles vers 1760, après une longue lutte, dont le souvenir nous a été conservé par un opéra-comique de Favart, *Le Procès des Ariettes et des Vaudevilles* (1760). Voir Cucuel, *Les créateurs de l'opéra-comique français*, 80-84.

2. Une ariette de Rameau, dans *Les Fêtes de Polymnie*, porte encore le titre de *cantatille*. I, 4, 192, « Les jours pour nous sont sans nuages » (Hébé).

3. Voir l'*Introduction*, p. 30-31. — On trouve encore un *air italien* dans *les Indes galantes* (acte des *Fleurs*), sur les paroles « Fra le pupille Di vaghe belle Va volando Il dio d'amor ». (*Appendice* de l'éd. Durand, p. 449).

en est la traduction normale, ne donnait aucun terme nouveau et ne pouvait désigner une réalité nouvelle, puisqu'il était spécialement affecté aux airs de type français. Il est probable qu'on essaya d'acclimater tel quel le mot *aria* en même temps que celui d'*arietta*. Mais ce dernier avait l'avantage de pouvoir être aisément francisé et de donner en français un mot vraiment nouveau, d'une physionomie très voisine de *aria*. C'est donc le terme d' « ariette » qui subsista seul, en conservant le sens des deux mots italiens, et celui du premier au moins autant que celui du second.

On trouve ce terme d'ariette dès 1703, dans le *Dictionnaire de musique* de Brossard, soit avec le sens de « petit air » [1], soit dans le sens plus général d'« air italien » [2]. Mais il n'est pas encore bien francisé, car le mot italien *arietta* se rencontre encore en 1705 et en 1706 [3]. Ce n'est qu'en 1708 que le nouveau terme paraît être entré définitivement dans l'usage français, comme le prouve un recueil d'*Ariettes françaises et cantates*, dont le privilège date de cette année-là [4]. Une fois le mot adopté, les Français l'emploient naturellement pour désigner les grands airs de l'opéra italien, « ces morceaux forts de composition, que les Italiens appellent *aria*, presque toujours agréables, quelquefois même ravissants et sublimes » [5]. L'emploi de ce terme pour cet usage a le don d'exaspérer les admirateurs de la musique italienne. Rousseau, dans sa trop fameuse *Lettre sur la musique française*, fulmine contre nos musiciens et contre « la singularité de leur nomenclature ». « Ces grands morceaux de musique italienne qui ravissent, ces chefs-d'œuvre de génie qui arrachent des larmes,.... les Français les appellent des *ariettes*. Ils donnent le nom d'*airs* à ces insipides chansonnettes dont ils entremêlent les scènes de leurs opéras [6]... » Quoi qu'il en soit, l'usage est établi, et l'ariette, au temps de Rameau, est un « grand air » à l'italienne, généralement construit dans cette forme spéciale de rondeau que les Italiens appellent *da capo*. On peut donc adopter la définition que donne un traité de 1766, tout inspiré par l'œuvre de Rameau : « L'ariette, en la supposant

1. « *Arietta*. Diminutif d'*Aria*, veut dire *Petit Air*, ou *Chansonnette*. Une Ariette a ordinairement deux reprises... ». Le mot, donné en italien dans le titre, est ensuites pontanément francisé.

2. « *Cantata*, au pluriel *cantate*. On commence de rendre ce terme français par celui de « cantate ». C'est une grande pièce, dont les paroles sont en italien, variée de récitatifs, d'ariettes, et de mouvements différents..... ».

3. En 1705, dans la *Comparaison* de Lecerf de La Vieville : «... croire toujours que rien n'approche *di qualche aria o arietta Italiana*, doublés et redoublés (*sic*) libéralement ». (II, 19). — En 1706, comme sous-titre d'un « Air sérieux », dans le douzième volume du *Recueil d'airs sérieux et à boire* publié chez Ballard.

4. Brenet, *La librairie musicale en France de* 1653 *à* 1790 (*Recueil S^te^. Int. de Mus.*, VII, [1907], 421). — On trouve plusieurs « ariettes » dans *les Fêtes Vénitiennes* de Campra(1710).

5. Cahusac, *La danse ancienne et moderne* (1754), III, 60. Et il ajoute en note : « Nous le nommons improprement *Ariette*. La traduction véritable est *Air* ».

6. *Lettre sur la musique française* (1753), éd. Furne, III, 356.

complète, est un grand air qui a deux parties distinctes et qu'on exécute en forme de rondeau. Tout sujet lui est convenable [1]. »

Bien que tout sujet lui soit convenable, l'emploi de l'ariette est assez nettement limité dans l'opéra français du temps de Rameau. Sur ce point, les habitudes françaises sont tout à fait différentes de l'usage italien ; et cette différence est d'autant plus significative qu'il s'agit d'un type d'air emprunté à l'Italie. Dans l'opéra italien, les grands airs, placés à la fin des scènes, ont souvent une fonction dramatique ; en exprimant l'état d'âme d'un des principaux personnages, ils résument la situation qui résulte de la scène, bien que cette expression soit souvent refroidie par l'abus du style métaphorique et par la rigidité de l'architecture musicale. Dans l'opéra français, au contraire, les ariettes, qui correspondent, par leur forme, aux grands airs italiens, ne se trouvent guère que dans le divertissement, c'est-à-dire en dehors de l'action elle-même, et leurs paroles n'ont rien de dramatique. Des airs italiens, l'opéra français n'a retenu que l'*aria di bravura*, qui convient beaucoup mieux au concert qu'au théâtre. L'ariette française a un rôle décoratif et un intérêt d'exhibition vocale, auquel le public est très sensible ; mais au point de vue du drame, elle n'est « qu'un accessoire agréable » [2].

Et elle ne veut être rien de plus. Ce n'est pas par hasard que le grand air italien est devenu dans l'opéra français une sorte de numéro de concert, incorporé au divertissement. Il y a là un système bien arrêté de notre esthétique dramatique, qui correspond à la manière instinctive et traditionnelle dont les Français conçoivent le rapport de la musique avec le drame. Tout ce qui est développement musical, œuvre de construction et de stylisation, déploiement continu de virtuosité, doit être relégué dans le divertissement et banni de la « scène », où se concentre l'action dramatique. C'est à cette condition que la raison classique tolère, depuis Lully, les agrandissements progressifs de la musique dans le domaine de l'opéra. « Nous autres Français, nous voulons que toutes paroles soient analogues au sujet, que toute musique soit analogue aux paroles. Toute beauté, disons-nous, qui rompt l'ensemble, devient un défaut. Nous voulons que la musique des scènes en hâte et en échauffe l'action, loin de la retarder, que l'acteur agisse au lieu de se complaire à faire briller ou sa voix, ou le talent d'un musicien : nous ne pourrions souffrir un air gai dans le milieu ou à la fin d'une scène

1. Lacassagne, *Traité général des éléments du chant* (1766), p. 150. — Cf. *Sentiment d'un harmoniphile* (1756), p. 34 : «... les grands airs que nous employons à présent dans nos opéras, et qu'on nomme mal à propos *Ariettes* ».

2. *Réponse à la critique de l'opéra de Castor* (1773), p. 51. On ne trouve jamais dans l'ariette française rien d'analogue à cette profondeur lyrique que l'*Aria* atteint souvent dans les cantates de Bach. (V. Pirro, *L'esthétique de J. S. Bach*, 315-316).

pathétique ; en conséquence, nous plaçons les ariettes dans nos divertissements »[1].

C'est pourquoi les paroles de l'ariette sont généralement sans importance et sans intérêt pour l'action, du moins dans le refrain, qui occupe presque tout le morceau. Il suffit que ces paroles contiennent un ou plusieurs mots à vocalises, comme dans les airs de bravoure italiens. L'Amour « vole », « règne », « triomphe » ,« enchaîne les cœurs », « lance ses traits ». Et le musicien répète les phrases, triture les mots, étire les voyelles élastiques. Là, il « peut étaler tous les charmes de son art. Le bon sens lui permet de se donner libre carrière »[2]. C'est là le champ clos réservé aux ébats de la musique vocale. Qu'elle en profite à son aise, et à l'ébaudissement du public, en attendant que le drame reprenne ses droits.

L'opéra de Rameau fournit les exemples les plus abondants de cet emploi de l'ariette, tel qu'il vient d'être défini. Rameau semble avoir suivi volontiers la mode, dont il avait pu noter les progrès au cours de sa longue carrière. Il avait étudié attentivement les œuvres italiennes, et l'on se souvient qu'il publia après 1730 un livre de *Cantates françaises*. C'est lui qui a le plus contribué à fixer dans l'opéra français le genre de l'ariette, du moins sous sa forme étendue et travaillée. Ses contemporains s'accordent à le reconnaître, soit pour le lui reprocher, soit pour l'en féliciter. Les lullistes dénoncent dans les ariettes de Rameau cette musique « bizarre » et « baroque », qu'ils attribuent à la fois à un excès de « science » et à l'influence italienne[3]. Les éclectiques admettent ces airs nouveaux en marge des scènes de l'opéra et font honneur à Rameau de les avoir empruntés à l'Italie. « Rameau, écrit Voisenon, est certainement le premier homme de son siècle. J'admire la scène de *Dardanus*, et je n'ai pas moins de plaisir après, quand j'entends les ariettes qu'il prend chez les Italiens. Je le regarde comme un grand négociateur qui allie deux puissances étrangères[4]. »

Les ramistes portent aux nues les ariettes, qui marquent de la manière la plus voyante, sinon la plus profonde, la différence de style entre Rameau et Lully. Cahusac, enivré par la voix de sa chère Marie Fel, loue sans réserves « ces morceaux saillants, dont cet illustre compositeur a enrichi le chant fran-

1. *Idées sur l'opéra* (1764), p. 14. — Cf. Marmontel, *Examen des réflexions de M. Dalembert sur la liberté de la musique* (*Mercure*, juillet 1759, II, 91-92). Il n'est pas besoin de signaler la parenté de ces idées avec celles de Gluck. Mais Gluck réprimera les excès de la musique jusque dans le divertissement.

2. De Mably, *Lettres sur l'Opéra* (1741), p. 155-156.

3. L'un d'eux déclare, après avoir parlé des « ariettes » des Italiens : « On est même parvenu à les imiter d'assez près dans cette partie ; mais il faut plus de goût que de science pour y réussir, ou l'on court le risque de donner, comme l'a fait R***, dans le bizarre souvent outré. » (*Lettre... sur les Mémoires pour servir à l'histoire de la musique*, *Mercure*, août 1738, p. 1727-1728.)

4. *Réponse du coin du Roi au coin de la Reine* (1753), p. 3-4.

Cliché Bulloz

Mademoiselle Fel. Pastel de La Tour
(Musée de Saint-Quentin)

çais ». Bien placé pour nous renseigner, il nous laisse entrevoir l'attitude du public en présence de cette nouveauté : « Les petits musiciens se sont d'abord élevés contre ; plusieurs admirateurs du chant ancien, parce qu'ils n'en connaissent point d'autres, ont été révoltés, en voyant adapter une partie des traits difficiles et brillants des Italiens à une langue qu'on n'en croyait point susceptible ; des gens d'un esprit étroit, que toutes les nouveautés alarment,... ont tremblé pour le goût de la nation. Elle a ri de leurs craintes et dédaigné leurs faibles cris, elle a écouté avec transport, et son enthousiasme a partagé ses applaudissements entre le compositeur et les exécutants [1]. »

Mais, si Rameau a donné une place à l'ariette dans son œuvre dramatique, il l'a fait sans altérer la conception traditionnelle de l'opéra français. Il n'a pas employé l'ariette dans le drame lui-même ; il l'a toujours réservée pour le divertissement ou pour des usages analogues. Les exceptions sont si rares et si peu importantes qu'elles n'infirment en rien la règle générale [2]. Rameau considère l'ariette comme un morceau de bravoure, aussi bien pour le musicien que pour le chanteur ; car le musicien peut y faire à peu près ce qu'il veut des paroles et traiter la voix comme un instrument, concertant avec les différentes parties de l'accompagnement. L'ariette ainsi conçue n'a que faire dans les moments dramatiques de l'opéra. Elle peut être admise dans le divertissement comme un brillant morceau de concert, où triomphe un chanteur favori. Mais au fond, elle reste une simple curiosité musicale.

La mélodie de l'ariette, dans son plein épanouissement, est aux antipodes de la mélodie surtout oratoire des airs des scènes. Ici, la déclamation passe au second plan. C'est l'idée musicale qui mène le chant et dispose à son gré des paroles. Les tenues et les vocalises permettent de confier à la voix des motifs et des développements de nature purement instrumentale. Un seul exemple suffira pour rappeler le caractère particulier de cette mélodie, si répandue dans les airs de l'école italo-allemande au XVIII[e] siècle. Voici le début de la grande ariette de Pygmalion, « Règne, Amour », qui était le triomphe de Jélyotte [3] :

1. *Encyclopédie*, art. *Chanteur* (1753), par Cahusac.

2. *La Guirlande*, 1, 1, *Ariette très vive* de Myrtil. « Ranimez-vous avec ma flamme ». (Il s'adresse aux fleurs de sa guirlande, qui se sont ternies à la suite de son infidélité). — *La Naissance d'Osiris*, 2, 53, *Ariette très vive* du Grand-Prêtre de Jupiter, « La flamme des éclairs ». (Il rassure le peuple effrayé, à qui Jupiter va annoncer la naissance d'Osiris). — *Naïs*, Prologue, 2, 84, « *Ariette vive* » de Neptune, « Je vole où m'appelle ton choix ». (Il répond à Jupiter, qui lui abandonne l'empire des mers »). Ces exceptions peuvent généralement s'expliquer par une extension du sens du mot « ariette ».

3. *Pygmalion*. 5, 18.

Cette ariette contribua beaucoup au succès de l'œuvre et elle resta longtemps fameuse. Decroix la cite encore avec admiration en 1776 : « Il n'est point de musicien qui ne se glorifiât d'avoir fait la belle ariette de Pygmalion : *Règne, Amour*, etc. »[1]. Parmi les autres ariettes marquantes de l'opéra de Rameau, on peut mentionner celle d'*Hippolyte* (« Rossignols amoureux »)[2], celle de *Castor* (« Brillez, astres nouveaux »)[3], celle des *Fêtes d'Hébé* (« L'objet qui règne dans mon âme »)[4], celle de *Dardanus* (« Quand l'Aquilon fougueux s'échappe de sa chaîne »)[5], et celle de *Platée* (« Aux langueurs d'Apollon Daphné se refusa »), qui semble être la caricature du genre[6]. Il n'est presque pas d'œuvre dramatique de Rameau où l'on ne trouve un ou plusieurs spécimens d'ariette, plus ou moins conformes au type consacré.

Les ariettes de Rameau présentent en effet, même au point de vue du style, des aspects assez variés. La variation de style la plus importante est due à la transformation du modèle italien lui-même. Pendant sa longue vie, Rameau a pu connaître et imiter deux types successifs de l'air italien, assez différents l'un de l'autre, celui de Scarlatti et celui de Pergolesi : le premier, plus riche de

1. *L'ami des arts*, 171, note.

2. V, 8, 226, chantée par une Bergère dans le divertissement final.

3. V, 7, 215, chantée par une Constellation dans le divertissement final. Pour la version de 1754, Rameau introduit dans le divertissement du nouveau premier acte une ariette de Castor, « Quel bonheur règne dans mon âme » (I, 4, 382).

4. III, 7, 255, chantée par Mercure dans le divertissement final. Citée par Rousseau, en notation chiffrée, dans la *Dissertation sur la musique moderne* (1743).

5. Prologue, 1, 30, chantée par Vénus. Citée comme exemple par Lacassagne dans son *Traité général des éléments du chant* (1766).

6. II, 5, 157, chantée par la Folie. L'intention caricaturale se manifeste notamment par les vocalises comiques et par les sautes bizarres de la mélodie.

musique, plus raffiné pour l'expression et pour l'écriture, plus polyphonique dans les accompagnements ; le second, plus coulant et plus simple, plus purement mélodique, entouré de traits et de figurations harmoniques d'une abondance un peu facile. Comme il est naturel, ce dernier se rencontre avec une fréquence particulière vers la fin de la carrière de Rameau. Mais on en trouve néanmoins des exemples presque dès le début. *Les Indes Galantes* nous offrent précisément, à la suite l'une de l'autre, deux ariettes qui appartiennent respectivement à chacun de ces deux types [1]. On sent tout de suite la différence en passant de l'une à l'autre. La première, celle de Valère (« Hâtez-vous de vous embarquer »), se rattache nettement au type Scarlatti, sans en être toutefois un des spécimens les plus intéressants [2]. La seconde (« Régnez, Amours »), chantée par Émilie, est un bon exemple de ce qu'on pourrait appeler le type Pergolesi, avec son accompagnement léger, ses arpèges, ses batteries, ses traits d'orchestre à l'unisson. L'ariette de *Pygmalion*, citée plus haut, appartient également à ce dernier type [3]. D'ailleurs, il peut arriver que certains airs présentent un style intermédiaire, comme cela s'est produit dans l'évolution de la musique napolitaine.

Parfois même, l'ariette se ressent du voisinage des danses chantées qui l'entourent, et une sorte de contamination se produit entre les deux genres. C'est ce qui arrive dans une ariette de *Dardanus*, qui emprunte son accompagnement à un rigaudon précédent [4], ou dans une autre des *Fêtes de Polymnie*, dont le prélude et l'accompagnement forment ensuite, presque en entier, une gavotte que l'on danse immédiatement après [5]. On a déjà signalé plus haut une danse chantée de *Castor*, très paraphrasée et amplifiée, qui a tous les caractères de l'ariette, sans en avoir le titre [6]. Mais la recherche des ariettes sans titre nous entraînerait trop loin. Elle aboutirait à étudier l'influence du style de l'ariette sur les autres formes d'airs de l'opéra de Rameau. Étude qui n'est pas de mise ici, et dont on pourra seulement donner un aperçu à propos de la structure musicale des airs.

1. I, 6, 93 et 96.

2. Un meilleur exemple du type Scarlatti est fourni par l'*Ariette lente* d'Amélite dans le divertissement final de *Zoroastre* (V, 6,300).

3. L'accompagnement est fort simple, même sous la longue tenue du début. — On peut citer encore, dans le genre Pergolesi, l'*Ariette vive* du Ruisseau dans *les Fêtes d'Hébé* (I, 8, 112, « Fuis, porte ailleurs tes fureurs »). Cf. *La Princesse de Navarre*, III, 117, ariette d'un Guerrier (« Régnez, régnez en paix ») ; et *Zoroastre*, (version 1756), II, 7, 84, ariette d'Amélite (« Non, ce n'est pas toujours pour ravager la terre »).

4. *Dardanus* (version 1744), I, 3, 5 (*Appendice*), ariette d'une Phrygienne (« Courez à la victoire »).

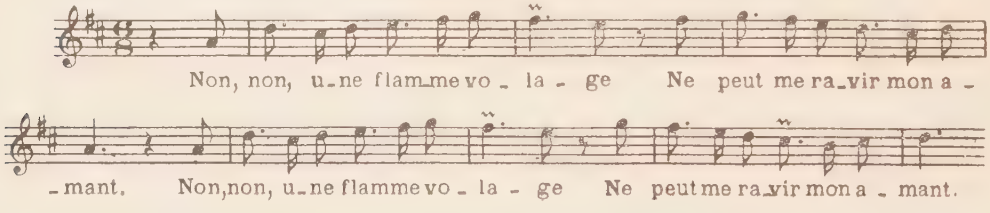
5. Prologue, 2, 89, *Ariette* de Polymnie (« Guerriers dont la victoire a couronné les têtes »). Cette ariette est signalée avec éloge par le *Mercure* (oct. 1745, p. 136 et suiv.).

6. *Castor*, IV, 2, 158-160, air d'une Ombre (« Sur les Ombres fugitives »). Voir p. 225.

Inversement, le titre d'ariette est donné quelquefois, par une généralisation abusive du terme, à des airs qui ne le comportent guère. On trouve dans *Naïs* deux « ariettes » de Neptune, qui ne sont autre chose que des airs du dialogue, ornés de quelques vocalises [1]. Ces cas exceptionnels ne sont nullement de nature à modifier notre classification des airs de l'opéra de Rameau. Ils prouvent simplement qu'il y a eu parfois un certain flottement dans l'emploi du mot « ariette », peut-être sous l'influence du sens très général qu'il avait pris dans l'opéra-comique. Nous avons une preuve décisive de ce flottement. *La Naissance d'Osiris* (1754) contient une *Ariette andante et lourée*, sur les paroles suivantes [2] :

Non, non, une flamme volage
Ne peut me ravir mon berger.
Ce n'est point un goût passager.
Qui nous enchaîne et nous engage.
Qui pourrait l'aimer davantage ?
Que gagnerait-il à changer ?

Or, les deux premiers vers, qui forment le refrain, seront repris seuls, deux ans après, dans la seconde version de *Zoroastre*, et formeront, avec la même mélodie, un *Air gracieux* d'Amélite. (On n'y changera que le dernier mot, qui ne pouvait convenir à Zoroastre.) Effectivement, la mélodie était bien plutôt celle d'un « air gracieux » que celle d'une ariette. Qu'on en juge [3] :



Nous sommes loin de l'ariette de *Pygmalion*. Mais on voit clairement qu'il y avait là une véritable déformation du sens primitif. C'est bien l'ariette de *Pygmalion* qui reste, dans l'opéra de Rameau, le véritable type du genre. Sous sa forme normale, l'ariette est un concerto pour la voix, destiné à un chanteur virtuose, un morceau de bravoure qui a sa place toute naturelle dans les réjouissances du divertissement. L'année même où fut jouée *la Naissance d'Osiris*, on

1. *Naïs*, I, 2, 146, *ariette légère* de Neptune à Palémon (« Je ne suis plus ce dieu sauvage ») ; et I, 8, 234, *ariette* de Neptune à Naïs (« Tout cède au charme de vos yeux »).

2. Scène 1, p. 32. Chantée par Pamilie (M^lle^ Fel) dans le premier divertissement. Écrite dans la forme *da capo*. Le *Mercure* loue « cette ariette dont le chant simple exprime d'une manière si neuve la naïveté des paroles ». (déc. 1754, II, 193).

3. *Zoroastre* (version 1756), I, 3, 26-27. Le chant est doublé, à peu près d'un bout à l'autre, par les premiers violons ou par les flûtes. Le *Sentiment d'un harmoniphile* (1756), qui reproduit ce morceau, déclare que « c'est un air que tout Paris a applaudi » (p. 148).

trouve exactement définie, dans une feuille du temps, cette caractéristique essentielle de l'ariette, telle que Rameau l'a conçue presque toujours : « Ces morceaux de musique, que nous appelons ariettes, ne doivent être considérés, et ne sont en effet que des symphonies dans lesquelles la voix tient la place du premier instrument [1]. »

Ce caractère instrumental de la mélodie est commun à tous les airs du divertissement, et les distingue des airs des scènes. On le retrouve, à des degrés divers, dans les danses chantées, dans les airs autonomes et dans les ariettes. Mais ce dernier type d'air donne un développement beaucoup plus libre à la mélodie écrite pour l'instrument voix. Par les vocalises, par les tenues, par les répétitions, la mélodie déborde les paroles, et bouleverse la déclamation naturelle. Rameau nous a laissé quelques exemples brillants de cette forme de chant, si contraire aux tendances profondes du goût français. Mais c'est assurément la partie de son œuvre qui a le plus vieilli. La grande ariette de virtuosité, désormais condamnée par la sensibilité musicale moderne, nous paraît chez lui encore plus loin de nous que chez les Italiens de son temps, qui du moins l'avaient créée dans la spontanéité de leur propre génie. Malgré tout le talent du musicien, elle reste, dans l'opéra de Rameau, un art d'emprunt. On doit se féliciter qu'il l'ait employée en somme assez rarement, et à peu près en dehors de l'action dramatique [2].

Tous les airs du divertissement, outre ce caractère plus ou moins instrumental, ont encore un autre trait commun pour ce qui est des paroles et de leur rapport au drame. Les paroles y ont beaucoup moins d'importance que dans les airs des scènes. Sans doute, un librettiste habile sait en tirer parti pour rappeler la situation et pour rattacher encore mieux le divertissement au sujet. Mais ce lien avec le sujet est souvent extrêmement lâche. C'est là que les maximes générales, si nuisibles dans les airs du dialogue, peuvent trouver place sans trop d'inconvénients. Le divertissement, qui fait partie de l'opéra sans y être indispensable, qui peut être à volonté allongé ou raccourci, est le cadre tout naturel des airs qui ont un intérêt purement musical et qui ne conviendraient pas moins au concert qu'au théâtre.

III. — STRUCTURE MUSICALE DES AIRS

En examinant les différents types d'airs employés par Rameau, on a pu déjà se faire une idée approximative de leur structure musicale. Notamment,

1. *Lettre à M. Rousseau*, dans *La Nouvelle Bigarrure*, t. XIII (mars 1754), p. 76.

2. D'ailleurs, il n'est pas sûr que Rameau en ait été lui-même fort satisfait. S'il faut en croire Chabanon, « ceux qui ont vécu avec Rameau les dix dernières années de sa vie, ont pu l'entendre se juger et se condamner lui-même sur ce que nous appelons les *ariettes*... »(*Mercure*, avril 1772, I, 169).

pour ce qui est de la mélodie, on a vu ces airs prendre des aspects assez différents suivant qu'ils se rapprochent davantage de la déclamation de la parole ou des motifs musicaux confiés aux instruments. Sans insister davantage sur ce point, ni sur d'autres traits plus généraux qui trouveront leur place ailleurs [1], limitons notre étude à deux questions qui sont communes à l'ensemble des airs, celle de la construction et celle de l'accompagnement.

LA CONSTRUCTION

Rameau emploie pour ses airs les principales formes usitées de son temps. On ne peut pas dire qu'il en ait créé de nouvelles. Mais il sait parfois assouplir ces cadres traditionnels au point de leur donner l'aspect d'une architecture originale. Les différentes formes d'airs utilisées par Rameau peuvent se ramener à trois, dont les deux premières sont de beaucoup les plus importantes : la forme binaire, la forme rondeau et le procédé moins fréquent de la division tripartite.

La forme binaire, si répandue dans toute la musique, est celle de la plupart des airs de cour du XVII[e] siècle et des petits airs que l'on appelait « brunettes » [2]. Lully et ses successeurs en ont fait dans l'opéra un emploi très abondant. Sous son aspect le plus simple, l'air binaire est composé de deux parties, A et B, dont la première se termine par un repos sur l'accord de dominante ou par une modulation à un ton très voisin (dominante ou relatif) [3]. Si l'on indique le repos par la petite croix + marquant la sensible, et les modulations par les indices d (dominante), r (relatif), et t (tonique du ton principal), le schéma général de l'air binaire sera figuré par les expressions $A^{+}B^{t}$, $A^{d}B^{t}$, $A^{r}B^{t}$. C'est la coupe employée dans une quantité de petits airs des scènes ou du divertissement. Mais cette coupe si simple peut être variée presque à l'infini par l'extension plus ou moins grande que l'on donne à chacune des deux parties.

On a déjà vu le rôle que joue la répétition, soit textuelle, soit modulante, dans les petits airs du dialogue. Chacune des deux parties A et B, ou seulement l'une d'elles, peut être répétée textuellement. L'air binaire prend alors les formes AABB [4], ou AAB, ou surtout ABB. Il arrive aussi que la répétition ne soit pas textuelle, mais modulante. Cette répétition se produit presque toujours

1. Voir le chapitre VIII, sur *l'Expression musicale et ses moyens.*

2. Bérard, dans son *Art du chant* (1755), emploie encore l'expression « air en brunette » pour désigner le petit air binaire à deux reprises (AA BB). P. 32 de l'appendice musical.

3. La modulation centrale à la sous-dominante ne se rencontre que très rarement dans l'air binaire. Voir *Indes galantes*, IV, 3, 239, air de Damon sur l'inconstance (« La terre, les cieux et les mers »).

4. On trouve un joli exemple de cette double répétition textuelle dans *Zaïs*, I, 2, 96, air de Zélidie (« Ce que je vois »).

sur B. (C'est compréhensible, puisque A est déjà modulant.) B est alors exposé une première fois avec terminaison sur le repos à la dominante ou sur la modulation à un ton voisin (comme pour A) ; et une seconde fois avec conclusion sur la tonique du ton principal. Ce que l'on peut figurer par $B^{r}B^{t}$, $B^{d}B^{t}$, $B^{c}B^{t}$. Cette répétition modulante de B est extrêmement fréquente chez Rameau comme chez ses devanciers. Elle se combine souvent avec une répétition textuelle de A.

La partie B est de beaucoup la plus intéressante de l'air binaire. C'est elle qui contient les dernières paroles, la formule finale, la pointe du madrigal, très propice à la répétition. C'est elle qui donne la conclusion tonale, et qui peut la différer ou la faire désirer par divers détours modulants. Aussi, B est généralement plus étendu que A, soit que les paroles y soient plus longues, soit que les répétitions donnent à la mélodie un développement supplémentaire. La répétition modulante ne porte pas nécessairement sur toute l'étendue de B, notamment quand les paroles sont déjà longues par elles-mêmes. Il arrive souvent qu'elle ne porte que sur sa seconde moitié. B constitue alors à lui seul une sorte de petit air binaire avec répétition modulante de la seconde partie [1]. Cette répétition modulante partielle peut même s'ajouter à la répétition modulante totale pour souligner particulièrement le dernier vers. Dans ce cas, la conclusion tonale ne se produit qu'à la fin de la répétition partielle. On se rendra compte du procédé par un air des *Indes galantes* [2], où l'ensemble de B présente la division suivante : $B^{r}B^{t}\left(\frac{B}{2}\right)^{t}$. Ces divers emplois de la répétition modulante permettent une grande variété de combinaisons, sans compter les petites répétitions textuelles qui peuvent parfois s'y mêler.

Il y a d'ailleurs un certain nombre de cas où A et B conservent une égale importance. Les *Fêtes de Polymnie* offrent un exemple d'un air binaire sans répétitions dont les deux parties, également étendues, sont elles-mêmes subdivisées par une coupe intérieure : c'est en quelque sorte un binaire de binaires [3]. Il arrive aussi que A et B soient présentés chacun deux fois alternativement, avec une terminaison modulante sur le premier B, pour assurer l'unité de l'ensemble ($AB^{d}AB^{c}$). Cette forme de binaire alterné est très usitée dans le chant populaire [4]. On rencontre enfin la répétition de tout l'ensemble de l'air sur des

1. *Fêtes d'Hébé*, II, 1, 126, monologue d'Iphise (« Tu chantais »). Cette coupe est déjà fréquente chez Lully.

2. III, 1, 173, air de Tacmas, « L'objet à qui je rends les armes ». Cet air, dont A est très court et sans répétition, est un bon exemple de la disproportion que l'on constate souvent entre les deux parties de l'air binaire.

3. *Fêtes de Polymnie*, III, 7, 401, air d'Argélie (« Du printemps de l'âge »). Schéma : A^{r} (avec coupe intérieure +) B^{t} (avec coupe intérieure d).

4. *Fêtes d'Hébé*, III, 2, 208, *Air léger* d'Eurilas (« Amants, voulez-vous qu'une belle »). Il s'y ajoute, en forme de coda, une répétition semi-textuelle du second B. Cf. *Les Paladins*, I, 5, 33, air d'Atis (« L'espoir nous mène au bout du monde »).

paroles nouvelles, à la manière d'un grand couplet de chanson (A B A B) [1].

Si l'on fait intervenir la considération des paroles, il faut signaler encore une forme simple, à laquelle Rameau a donné un plus grand intérêt musical que ses devanciers. C'est ce qu'on pourrait appeler l'*air binaire de mêmes paroles*, où B reproduit, en totalité ou en partie, les paroles de A sur une mélodie différente. C'est dans cette forme que Rameau a écrit l'admirable invocation de Thésée à Neptune, au troisième acte d'*Hippolyte et Aricie* [2]. Cette disposition donne une plus grande liberté à la mélodie, qui peut utiliser plus facilement les paroles selon les exigences du développement musical. Aussi se rencontre-t-elle fréquemment dans les airs précédant un ensemble vocal, qui reprend les mêmes paroles et utilise les mêmes thèmes. L'air binaire de mêmes paroles peut-être ainsi l'origine d'une construction musicale parfois très importante [3].

Cette forme d'air présente quelquefois une particularité intéressante, qui lui donne un aspect tout nouveau : le premier vers de A est repris, paroles et musique, à la fin de B, avec une terminaison mélodique légèrement modifiée pour conclure sur la tonique du ton principal [4]. Ce rappel du début en guise de conclusion suffit à créer déjà, dans l'air binaire de mêmes paroles, une impression musicale assez voisine de celle qui est produite par certaines variétés de la forme rondeau.

Réduite à ses éléments essentiels, la forme rondeau est aussi naturelle et aussi ancienne que la forme binaire. Elle est constituée, comme on sait, par la reprise d'un refrain après un couplet (ABA). L'air est ainsi composé de trois parties, et l'on pourrait être tenté de l'appeler « ternaire ». Mais il n'a en réalité que deux parties originales, puisque la troisième est la répétition de la première. La vieille dénomination d' « air en rondeau » est donc la plus claire et la plus commode. Elle désigne d'une manière parlante, par un mot qui est commun à la poésie et à la musique, cette reprise qui est le caractère distinctif du

1. *Fêtes d'Hébé*, III, 7, 263. Air de Mercure (« Je fais mon bien suprême »), paraphrase d'un air de danse précédent. La *Psyché* de Lully présente un cas analogue (Prologue, 1,20, air de Flore) , mais la reprise y est variée en forme de *double*. — Il faut remarquer à ce propos que l'on ne trouve pas dans l'opéra de Rameau la forme populaire du simple couplet répété sur des paroles différentes.

2. *Hippolyte*, III, 9, 151 (« Puissant maître des flots »). Cf. *ibid.*, I, 2, 38, air d'Aricie (« Hippolyte amoureux m'occupera sans cesse »). — On peut voir un exemple de cette forme dans le *Pirithoüs* de Mouret (V, 1, 224, air d'Hippodamie, « Revenez, aimable espérance »).

3. *Hippolyte*, II, 3, 86, air de Pluton (« Que l'Averne, que le Ténare »), continué par le chœur ; *Castor*, III, 4, 123, air de Phébé aux démons (« Sortez d'esclavage »), repris ensuite par le trio et par le chœur.

4. *Fêtes d'Hébé*, I, 1, 51, monologue de Sapho (« Bois chéri des amours ») ; — *Indes galantes*, IV, 3, 241, air de Zima (« Le cœur change à son gré dans cet heureux séjour »), malgré une légère variante des paroles pour la répétition (« Le cœur ne change plus »).

genre. C'est d'ailleurs le seul terme qui soit employé en France au temps de Rameau, tant pour la musique vocale que pour l'instrumentale.

Dans le rondeau régulier, A est répété textuellement, et il est terminé sur la tonique, puisqu'il doit former la conclusion de l'air. B se termine généralement par une modulation à un ton voisin, tel que le ton de la dominante ou le relatif. Rameau a aussi employé très volontiers pour cette coupe la modulation à la médiante, que l'on trouve dès le premier air d'*Hippolyte et Aricie* [1]. Cette modulation, avec le retour immédiat au ton principal, semble lui avoir été particulièrement familière, et elle ne se rencontre pas avec la même fréquence chez ses devanciers ni chez ses contemporains.

Rameau a fait un emploi très abondant de la forme rondeau pour toutes les sortes d'airs, depuis les plus légers jusqu'aux plus importants. Le rondeau est chez lui, comme chez Lully, le cadre préféré des grands monologues expressifs. Quand il s'agit d'un air étendu, des subdivisions plus ou moins nombreuses, marquées par des modulations secondaires, apparaissent naturellement à l'intérieur de A et de B [2]. Mais c'est pour A que le musicien réserve en général ses développements les plus intéressants. C'est là la partie principale du rondeau, celle qui doit être reprise, et qui correspond au refrain de la chanson. Voici quelques-uns des procédés par lesquels Rameau la développe et la met en lumière. Ou bien il répète les paroles sur deux mélodies différentes, dont la seconde seule finit sur la tonique [3]. Ou bien, il dispose la mélodie de A en un véritable petit rondeau à l'intérieur du grand, en reprenant à la fin la phrase du début [4]. Ou bien il répète plusieurs fois de petits membres de phrases ou des mots caractéristiques, comme on le voit surtout dans les ariettes.

La partie B, au contraire, est souvent réduite à sa plus simple expression. Ce n'est guère que dans les petits airs qu'elle conserve une importance à peu près égale à celle du refrain. Dans les airs étendus, elle apparaît le plus souvent comme une sorte de repos entre les deux présentations de A. Elle est généralement beaucoup plus courte et d'une mélodie beaucoup moins chantante, tout à fait analogue à celle du récitatif simple. Cet usage est déjà assez courant chez

1. I, 1, 34, monologue d'Aricie (« Temple sacré »). B se termine en *fa* dièse mineur, le ton principal étant *ré* majeur. Cf. *Indes galantes*, III, 3, 177, monologue de Zaïre (« Amour quand du destin ») ; et *passim* dans toute l'œuvre de Rameau. — La coupe à la sous-dominante, fréquente dans les airs italiens, est beaucoup plus rare dans le rondeau français : *Castor*, IV, 2, 161, air d'une Ombre (« Sur les Ombres fugitives »).

2. Voir *Hippolyte*, III, 1, 119, monologue de Phèdre (« Cruelle mère des amours »).

3. *Castor*, II, 1, 72, monologue de Pollux (« Nature, Amour, qui partagez mon cœur »). La répétition peut être aussi semi-textuelle, comme dans l'air d'Huascar, « Clair flambeau du monde » (*Indes galantes*, II, 5, 137).

4. *Le Temple de la Gloire*. Prologue, 1, 11, air de l'Envie (« Profonds abîmes du Ténare ») ; *Naïs*, I, 2, 146, air de Neptune : « Je ne suis plus ce dieu volage » ; *Indes galantes*, II, 5, 142, air d'Huascar (« Permettez, astre du jour »). Dans ce dernier exemple, la phrase du début est reprise sur d'autres paroles.

Lully. La différence des deux parties est encore soulignée par l'instrumentation. Si A est accompagné par l'orchestre, B ne comporte, dans la plupart des cas, que la basse-continue [1]. La reprise de A produit ainsi beaucoup plus d'effet. D'ailleurs, malgré cette réduction des moyens musicaux, la mélodie récitative de B dans les grands airs en rondeau contient parfois des phrases d'une belle expression, extrêmement touchantes dans leur simplicité.

On rencontre souvent dans les partitions de Rameau, comme déjà chez certains musiciens de la Régence [2], les mots italiens *da capo* ou *da capo al segno*, placés à la fin de B pour indiquer la reprise de A. Ces mots remplacent à peu près complètement l'indication française « au rondeau », usitée au XVII[e] siècle. Il faut voir là un exemple de la diffusion des termes musicaux italiens, mais non pas le signe d'une forme d'air particulière. On trouve la mention *da capo* appliquée aux formes les plus simples et les plus traditionnelles du rondeau [3]. Dans la partition gravée des *Indes galantes*, elle est employée pour tous les airs de cette coupe. Ce que les Italiens appellent l'*aria da capo*, n'est qu'un cas particulier de la forme rondeau, où la partie A est développée d'une façon souvent démesurée par le jeu des répétitions et des modulations. Rameau, comme on l'a vu, s'en inspire dans ses ariettes les plus étendues, mais avec discrétion, et sans pousser la subdivision de A aussi loin que Scarlatti [4]. La nouveauté de ces ariettes consiste beaucoup plus dans la mélodie que dans la forme, qui apparaissait au public français comme une extension naturelle du rondeau traditionnel. Ce qui est vraisemblable, c'est que l'usage de développer A au dépens de B dans tous les rondeaux importants est dû en grande partie à l'influence des airs italiens.

Le rondeau peut être aussi à plusieurs couplets, surtout à deux. Le refrain est alors repris après chaque couplet, ce qui donne la disposition suivante : A B A C A. Cette forme convient surtout aux petits airs et aux danses chantées ; mais Rameau l'emploie parfois, comme Lully, pour des airs plus dramatiques, tels que les monologues [5]. Dans le rondeau à plusieurs couplets, plus encore que

1. *Castor*, IV, 1, 145, monologue de Castor (« Séjour de l'éternelle paix »). Et *passim*.

2. V. Mouret, *Ariane* (1717), II, 3, 115 (air d'un Guerrier).

3. Par exemple, dans la gavotte chantée du Prologue de *Castor* (2, 29) : « Renais, Plus brillante, Paix charmante ». — Cf. *Acante et Céphise*, I, 2, 13, air de Zirphile («Tendres amants, consolez-vous »), rondeau à deux couplets, accompagné par la simple basse-continue, et intitulé *Rondeau un peu gai*.

4. Voir l'*ariette vive* du Ruisseau dans les *Fêtes d'Hébé*, I, 8, 113 (« Fuis, porte ailleurs tes fureurs »). — Cf. Dent, *Italian Opera in the Eighteenth Century* (*Recueil de la Soc. Intern. de Musique*, t. XIV (1913), p. 505).

5. *Hippolyte*, IV, 1, 157, monologue d'Hippolyte, « Ah! faut-il en un jour perdre tout ce que j'aime ». (Rondeau à deux couplets, dont le refrain est constitué par ce seul vers) ; *Castor*, IV, 5, 145, monologue de Castor, « Séjour de l'éternelle paix ». — Cf. Lully, *Alceste*, III, 6, 198, air d'Admète (« Sans Alceste, sans ses appas »).

dans le rondeau simple, le refrain est souvent redit par le chœur, si le caractère de la mélodie le permet. En général, le premier refrain est chanté par le solo et répété par le chœur, tandis que les autres refrains sont confiés au chœur tout seul. Telle est la coupe de l'air célèbre d'Huascar, « Clair flambeau du monde » [1]. Vers la fin du siècle, le rondeau à plusieurs couplets sera considéré comme le type par excellence de la forme rondeau [2]. Mais, du temps de Rameau, ce terme s'applique essentiellement à tous les airs plus ou moins étendus qui présentent la coupe A B A.

Outre le rondeau régulier, on rencontre chez Rameau de nombreux exemples de rondeaux que l'on peut appeler irréguliers, c'est-à-dire où le second A n'est pas absolument identique au premier. Ces dérogations à la règle du rondeau se manifestent dans son œuvre beaucoup plus fréquemment que chez ses devanciers [3]. Elles peuvent sans doute se rattacher à ce souci de la variété, dont la musique de Rameau, comme ses écrits théoriques, nous donnent tant de preuves. Cette variation du refrain, qui caractérise le rondeau irrégulier, se présente sous des aspects assez divers. Mais tous les cas particuliers se ramènent à deux catégories générales, suivant que le premier A est terminé ou non sur la tonique. Cette distinction détermine deux sortes de rondeaux irréguliers : le rondeau à refrain modifié et le rondeau à refrain modulant.

Dans le rondeau à refrain modifié, la conclusion tonale est déjà assurée dès la première exposition de A. Les modifications de la reprise se font, soit par des retouches légères, soit par abréviation, soit par amplification. Le rondeau à refrain simplement retouché présente seulement quelques légères variantes dans la mélodie de la reprise [4], ou dans l'harmonisation [5]. Dans le rondeau à refrain abrégé, A n'est pas reproduit en entier, mais seulement dans ses éléments essentiels, ou dans sa seconde moitié (s'il comportait d'abord une répé-

1. *Indes galantes*, II, 5, 137, — Cf. *Zaïs*, II, 4, 186, air d'une Sylphide.

2. Par opposition au *da capo*, qui tend à prendre la place de l'ancien rondeau simple. On saisit le glissement de sens pendant la querelle du gluckisme : « ... Ce qui caractérise le rondeau, c'est le retour du commencement après *plusieurs* couplets : si le simple *da capo* constitue le rondeau, tous les airs italiens sont des rondeaux. » (*Aux gluckistes*, dans le *Journal de Paris* du 11 juillet 1779.) L'auteur critique un gluckiste qui avait désigné un *da capo* par le terme de *rondeau*.

3. On trouve le rondeau à refrain raccourci chez Campra (toutefois dans un duo), *Tancrède*, IV, 5, 268, duo de Clorinde et de Tancrède (« Gloire inhumaine »); et le rondeau à refrain inversé chez Destouches, *Issé*, II, 1, 92, air d'Issé (« Amour, laisse mon cœur en paix ») ; *Omphale*, IV, 1, 219, air d'Iphis (« Que nos jours sont dignes d'envie »).

4. *Hippolyte*, IV, 2, 161, *Air tendre* d'Aricie, « Dieux ! pourquoi séparer deux cœurs » (Variante expressive au dernier membre de phrase, exprimant une exaltation croissante); *Zaïs*, I, 1, 88-89, air de Cindor, « Zaïs pour pouvoir être heureux » (Simple modification de la cadence finale : *ré do si* au lieu de *si la si*).

5. *Pygmalion*, 1, 5, monologue de Pygmalion, « Fatal Amour ». (Le second A comporte une harmonisation et un accompagnement différents.)

tition modulante) : c'est ce qui a lieu assez souvent pour l'ariette [1]. On trouve enfin des rondeaux à refrain amplifié, où le second A est plus étendu que le premier, grâce à une répétition des paroles sur une nouvelle mélodie [2]. Cette amplification n'est pas rare quand la reprise du refrain est confiée au chœur [3].

Le rondeau à refrain modulant marque une dérogation beaucoup plus profonde à la règle constitutive du rondeau. Ici le premier A ne possède pas sa conclusion tonale : il est terminé par une modulation (généralement à la dominante ou au relatif), ou du moins par un repos sur l'accord de dominante. Il ne peut donc pas être reproduit intégralement ; il doit être ramené au ton principal par la reprise. C'est seulement après avoir été ainsi *tonifié*, qu'il peut fournir la conclusion générale de l'ensemble. Le rondeau à refrain modulant présente donc le schéma $A^d\,B\,A^t$, ou $A^r\,B\,A^t$, ou $A + B\,A^t$. Le retour au ton, qui s'effectue dans la reprise, peut comporter des modifications plus ou moins profondes de la mélodie primitive. Tantôt c'est le dernier membre de phrase seul qui subit le changement nécessaire pour ramener la tonique ; et le plus souvent il est exposé deux fois, d'abord comme au début, et ensuite tonifié. (La répétition de A est donc intégrale, plus un petit complément tonal [4].) Tantôt, surtout dans les airs étendus, la modification affecte une partie plus importante de A et peut amener des développements nouveaux [5]. Tantôt, le second A présente de tels changements par rapport au premier, que la répétition ne porte que sur les paroles [6]. Dans ce dernier cas, il ne reste presque plus rien de la forme rondeau, et nous touchons déjà à une des variétés de la division tripartite.

La forme rondeau est pleine de ressources pour le musicien, mais elle doit être employée avec discernement [7]. Car elle ne va pas sans inconvénients, tant au point de vue musical qu'au point de vue dramatique. Pour la musique, la répétition d'un passage souvent assez étendu peut produire aisément une impression de monotonie, surtout s'il ne contient rien de saillant. Rameau a tâché de remédier à cette monotonie par l'emploi assez fréquent du rondeau irrégulier. Au point de vue dramatique, la répétition de A après B peut être d'un effet désastreux, si A ne présente pas par lui-même un sens complet, ou

1. *Fêtes d'Hébé*, Prologue, 4, 37, ariette d'Hébé, « Vole Zéphire » (Seuls le début et la fin de A sont répétés, et raccordés par un petit conduit); *Zaïs*, I, 1, 85, air de Zaïs, « Tout se change en plaisirs près de l'objet aimé » (La seconde moitié seulement est répétée).

2. *Castor*, IV, 2, 153-155, air d'une Ombre, « Ici se lève l'aurore». (Répétition modulante de tout le refrain).

3. *Fêtes d'Hébé*, III, 6, 227-231, air d'une Bergère (« L'Amour règne en ces bois »).

4. *Indes galantes*, II, 6, 184, air de Fatime (« Dans ces jardins l'amour m'appelle »).

5. *Le Temple de la Gloire*, Prologue, 3, 43, ariette d'Apollon (« Pénétrez les humains de vos divines flammes »).

6. *Zaïs*, II, 2, 166, ariette de Zaïs, « A mes désirs que votre ardeur réponde ». (Les paroles elles-mêmes ne sont reproduites qu'incomplètement.)

7. V. Rousseau, *Dictionnaire de musique*, art. *Rondeau*.

bien si c'est B qui contient la pensée dominante du morceau. Rameau n'est heureusement jamais tombé dans cette absurdité, que Bach n'a pas toujours évitée dans ses airs avec *da capo* [1]. Les deux défauts ne sont pas rares dans les airs italiens du XVIII[e] siècle, où le *da capo* règne d'une manière tyrannique. Les partisans les plus décidés de la musique italienne sont obligés de le reconnaître [2]; et les critiques italiens eux-mêmes commencent contre le *da capo*, après 1750, une violente campagne, dont les heureux effets se feront sentir dans l'œuvre de Mozart [3].

La forme *tripartite*, beaucoup moins usitée que les deux premières, est caractérisée par trois parties ayant chacune une mélodie différente (ABC) [4]. Ici la monotonie n'est plus à redouter. Ce qu'il faut éviter, au contraire, c'est que la trop grande variété ne fasse perdre de vue l'ensemble, et que les trois parties de l'air ne paraissent trop indépendantes. Pour assurer l'unité indispensable, on termine A et B par une modulation, ce qui donne l'impression de l'inachevé et ce qui fait pressentir la conclusion tonale, donnée uniquement par C. L'air tripartite sera donc représenté par le schéma $A^d\ B^r\ C^t$, ou $A^r\ B^d\ C^t$, ou d'autres du même genre, dans lesquels A et B peuvent être affectés par des modulations diverses, C restant toujours terminé par la tonique du ton principal.

L'air tripartite à l'état pur se rencontre rarement dans l'opéra de Rameau. On peut en citer un exemple dans *le Temple de la Gloire* [5]. Le chœur intervient au milieu de B ; mais la coupe tripartite de l'ensemble est très nette ($A^d\ B^r\ C^t$). Cette disposition se retrouve dans un air d'Anténor, au troisième acte de *Dardanus* [6]. Les paroles et l'expression sont différentes dans les trois parties ($A^r\ B^t\ C^t$). Toutefois, il y a une répétition textuelle de A, indiquée par un simple signe de reprise ; et l'ensemble pourrait ainsi être interprété comme un binaire avec B étendu et divisé.

Dans la plupart des cas, Rameau emploie un moyen de plus pour assurer l'unité. Il reprend, sur la mélodie nouvelle de C, les paroles de A. C'est ce qu'on pourrait appeler le *rondeau de paroles*. Cet ensemble, dont la mélodie n'a plus

1. V. Pirro, *L'esthétique de J. S. Bach*, 308-309.

2. De Brosses, *Lettres familières écrites d'Italie* (1740), éd. Colomb, II, 355. Rousseau, *Lettre à M. Grimm au sujet des remarques ajoutées à sa lettre sur Omphale* (1752), p. 16-17.

3. Algarotti, *Saggio sopra l'opera in musica* (1755), dans *Opere scelte* (éd. 1823), I, 242-243. Planelli, *Dell'Opera in musica* (1772), p. 144-145.

4. Le terme *tripartite* est plus clair que celui de *ternaire*, qui a été quelquefois employé pour la forme rondeau.

5. II, 1, 168-174, air de la Bacchante (« La brillante Erigone »). Cf. *Anacréon* (1757), 1, 9, air d'Anacréon (« Nouvelle Hébé, charmante Lycoris »).

6. III, 4, 182 « Contre l'objet de votre haine ».

rien de commun avec le rondeau, présente en effet la même disposition des paroles que dans le rondeau régulier. Le rondeau de paroles se rencontre déjà chez Destouches [1]. Rameau en fait un usage relativement fréquent [2]. Mais parfois, le début de C reproduit, pour la mélodie comme pour les paroles, la première moitié de A. Et l'on rejoint ainsi la dernière forme du rondeau irrégulier à refrain modulant [3].

On trouve encore chez Rameau d'autres combinaisons de paroles, qui permettent de renforcer l'unité de l'air tripartite. Par exemple, les paroles de la première moitié de A peuvent être répétées au début de B et de C, tandis que les secondes moitiés des trois parties restent chacune sur des paroles différentes [4]. Ou bien C utilise à la fois, du moins par fragments, les paroles de A et celles de B [5]. On aboutit ainsi à des constructions originales, qui sont à coup sûr exceptionnelles, mais qui dénotent chez Rameau une invention toujours en éveil et un désir très net de renouvellement.

Quelle que soit leur forme, les airs sont terminés, dans l'immense majorité des cas, sur la tonique du ton principal. Si on laisse de côté le récitatif mesuré d'introduction, qui ne peut être assimilé à un air, ce n'est que très exceptionnellement que l'on trouve des airs véritables dépourvus de leur conclusion tonale naturelle. Cependant, il y en a des exemples, surtout dans les airs du dialogue. Ce sont soit des airs embryonnaires [6], soit des airs plus étendus, dont la conclusion tonale est donnée le plus souvent par la suite du récitatif [7]. On trouve enfin, dans *le Temple de la Gloire* [8], un air d'exhortation, de forme tripartite, qui se termine par un simple repos sur l'acord de dominante ($A^r B^d$ C^+). Ces cas méritent d'être signalés, mais ils n'en restent pas moins des exceptions.

A l'ordinaire, non seulement la conclusion se fait sur la tonique du ton principal, mais elle est assez souvent soulignée par une sorte de coda. Il s'agit d'une

1. *Issé*, I, 2, 55, air de Philémon (« Les prés, les bois et les fontaines »).

2. *Fêtes d'Hébé*, II, 8, 196, ariette d'une Lacédémonienne (« Régnez, voltigez, Ris et Jeux »). — *Acante et Céphise*, II, 4, 66, air de Céphise (« Amants qui vous fuyez »).

3. *Fêtes d'Hébé*, II, 8, 178-181, air d'Iphise (« Éclatante trompette »).

4. *Castor*, V, 7, 205, air de Jupiter, « Descendez des sphères du monde ». (C reprend non seulement les paroles, mais aussi la mélodie de la première moitié de A).

5. *Fêtes de Polymnie*, Prologue, 2, 89, ariette de Polymnie (« Guerriers dont la victoire a couronné les têtes ».)

6. Par exemple l' « air » minuscule de Valère (*Indes galantes*, I, 3, 71-72, « Quoi ! Valère ne vous retrouve Que pour vous perdre pour toujours ? »). Voir plus haut p. 204.

7. *Naïs*, II, 3, 284, *air* de Télénus, « Non ! je ne serai plus inquiet ni jaloux » (A^r B^d). — *Zoroastre*, I, 2, 18, *air vif* d'Abramane, « La raison, plus que la colère ». (Binaire terminé par une modulation à la dominante.) — *Zoroastre*, IV, 5, 205, air de la Vengeance, « Par les plus funestes éclats ». (Terminé par un simple repos sur l'accord de dominante.) — *Fêtes de Polymnie*, III, 1,320, air d'Argélie, « Tout vous assure que je l'aime ». (Terminé par une modulation à la médiante.)

8. Prologue, 1,26, air de l'Envie (« Hâtez-vous, vengez mon outrage ! »), amorçant une entrée de démons, qui ramène le ton principal.

phrase supplémentaire, qui s'ajoute à l'air après le retour au ton, et qui reproduit généralement les dernières paroles sur une autre mélodie. Cette coda s'accompagne le plus souvent d'un ralentissement solennel, indiqué sur les partitions par la mention *Lent*[1]. Parfois le ralentissement a lieu au moment du retour au ton, qui n'est suivi d'aucune phrase supplémentaire. Mais il n'y a pas alors de coda proprement dite.

Il était indispensable d'entrer dans quelques détails sur ces particularités de construction. Les définitions que nous avons données, et dont certaines sont nouvelles, aident à mieux comprendre les airs de Rameau et de ses contemporains français. De plus, elles nous serviront par la suite pour l'analyse des ensembles vocaux et même des symphonies.

L'ACCOMPAGNEMENT

L'accompagnement joue un très grand rôle dans toute la musique vocale de Rameau, comme on l'a déjà vu à propos du récitatif. Mais c'est naturellement dans les airs qu'il prend son développement le plus important. Et c'est là qu'on peut le mieux en étudier les divers aspects.

L'accompagnement des airs est assez souvent constitué par la simple basse-continue. C'est une particularité que nous avons remarquée plusieurs fois au cours de ce chapitre, et qui nous a permis de distinguer certains types d'airs ou certains détails de construction. La basse-continue est le seul accompagnement d'un grand nombre d'airs du dialogue, de plusieurs airs du divertissement, et de la partie centrale de la plupart des airs en rondeau. Cette basse n'est pas différente de celle qui soutient le récitatif simple. Elle peut être seulement un peu plus mélodique, comme la nature du chant l'y invite, et comporter des figurations un peu plus nombreuses.

Sur cette mélodie particulière de la basse-continue dans l'accompagnement des airs, Rameau nous a donné lui-même des indications assez détaillées : « A l'égard des airs, la B. C. doit un peu chanter, mais toujours avec discrétion, de crainte qu'elle n'offusque le sujet ; la simplicité lui conviendra toujours mieux en ce cas, qu'une broderie trop continuelle ; à moins que quelques dessins d'imagination n'en soient l'objet principal, comme par exemple les basses contraintes, et autres à peu près semblables, dont on est déjà revenu et dont on reviendra bien davantage encore, dès qu'on sentira que l'expression est l'unique objet du musicien[2]. » Ainsi, la mélodie de la basse-continue doit être toujours subordonnée à celle du chant, et ses figurations doivent avoir pour « unique objet » de renforcer l'expression générale du morceau.

1. *Hippolyte*, Prologue, 5, 16, air de l'Amour, terminé par « Tout doit rendre à l'Amour un éclatant hommage ». Et *passim*.

2. *Code de musique pratique* (1760), p. 161.

Rameau a fait de ces figurations de la basse-continue un emploi extrêmement heureux, sans jamais se départir de la discrétion qu'il recommande. Tantôt il s'en sert d'une manière surtout musicale, pour envelopper le chant dans un souple contrepoint qui en fait valoir les contours [1]. Tantôt il leur donne, d'un bout à l'autre de l'air, un dessin plus nettement expressif, inspiré par le sens général des paroles [2]. Tantôt enfin, ces figurations sont employées d'une façon toute passagère, pour un effet descriptif déterminé, selon le procédé que l'on retrouve très souvent dans l'accompagnement d'orchestre. Par exemple, dans un air de *Dardanus*, qui débute par le vers « Les horreurs de la guerre environnent nos villes », la basse-continue exécute un trait de 16 doubles-croches sous la tenue du mot « villes », pour évoquer évidemment les horreurs de la guerre [3].

Mais l'accompagnement ne prend toute sa valeur et tout son intérêt que lorsque d'autres instruments de l'orchestre se joignent à la basse-continue. Le cas le plus fréquent est l'accompagnement par le quatuor à cordes, où ressortent surtout les deux parties de violons. La basse-continue est alors doublée par les autres basses de l'orchestre, et peut aussi s'adjoindre les bassons. De même les hautbois et surtout les flûtes peuvent occuper les parties supérieures, soit pour doubler les violons, soit pour concerter avec eux, soit même pour les remplacer. L'accompagnement sans violons est relativement rare chez Rameau [4]. On trouve plus souvent l'accompagnement sans basse-continue, qui affecte surtout l'une des deux formes suivantes : ou bien deux parties de violons (ou de violons et flûtes) formant avec le chant un contrepoint à trois voix [5]; ou bien une partie de violons doublant le chant et formant basse, avec deux parties de flûtes au-dessus [6]. Il y a là toute une orchestration spéciale, qui ne peut être étudiée ici, et qui d'ailleurs n'est pas absolument particulière à Rameau [7].

1. Voir par exemple dans les *Fêtes d'Hébé*, III, 7, 243, l'air charmant de Mercure, « Contre l'Amour, jeunes beautés ».

2. *Hippolyte*, I, 6, 66, air de Phèdre, « Que rien n'échappe à ma fureur ». (Un dessin saccadé de notes pointées se poursuit dans la B.C., du commencement à la fin.)

3. *Dardanus* (version 1744), III, 4, p. 15 de l'*Appendice*, air d'Iphise.

4. On rencontre quelquefois dans les scènes pastorales l'accompagnement par les hautbois avec ou sans bassons. V. *Zaïs*, IV, 5, 375, air de Zaïs ; *Fêtes d'Hébé*, III, 4, 216, air de Mercure ; *Surprises de l'Amour*, I (*La Lyre enchantée*), 6, 232, air de Linus.

5. *Indes galantes*, IV, 3, 235, air de Zima ; *Hippolyte*, I, 3, 49, air de la Grande Prêtresse (deuxième partie).

6. *Hippolyte*, Prologue, 1, 15, air de l'Amour ; et I, 3, 48, air de la Grande Prêtresse (première partie).

7. Toutefois, Rameau est considéré par ses contemporains comme un des maîtres de l'orchestration en matière d'accompagnement, « Quant à la variété des accompagnements, Mrs Rameau et Mondonville ont bien senti et ont appris aux musiciens quel parti : on pouvait tirer du mélange des instruments ». (De Bethizy, *Exposition de la Théorie et de la Pratique de la Musique*, 2e éd. [1764], p. 273.)

Ce qui importe surtout, c'est d'examiner comment la mélodie principale de cet accompagnement se juxtapose à celle du chant, et dans quelle mesure elle contribue à illustrer le sens des paroles. Il y a en effet, entre cette mélodie instrumentale et le chant, une relation musicale et une relation expressive.

Au point de vue musical, l'accompagnement peut être plus ou moins indépendant de la mélodie du chant. Il peut être syllabique, harmonique, ou concertant.

Le terme d'accompagnement *syllabique* est employé au XVIII[e] siècle pour désigner celui dont la mélodie suit chaque syllabe du chant par des notes de même durée. Blainville, dans son *Esprit de l'art musical*, a un chapitre qui est précisément intitulé *Des accompagnements syllabiques*. « Ces accompagnements, écrit-il, suivent le chant en valeur à peu près égale ; ce genre est fort usité dans notre musique, et nous n'en connaissons pas d'autre dans les caractères gais et gracieux [1]. » Rameau emploie les accompagnements syllabiques de la même manière que ses contemporains, et il est superflu d'en citer des exemples.

L'accompagnement à l'unisson est une espèce particulière d'accompagnement syllabique, où l'un des instruments reproduit sans modification la mélodie du chant. Cet accompagnement, le plus simple de tous, ne doit être employé, que quand « le mouvement est vif et sans agréments arbitraires ». Dans les airs de sentiment, il gênerait la spontanéité du chanteur, à qui l'on reconnaît le droit d'altérer légèrement la mesure et de varier les agréments selon sa fantaisie. « Partout où le sentiment ordonne, rarement deux personnes peuvent s'y accorder ; c'est pourquoi le chant d'un acteur ne peut guère être secondé à l'unisson que dans des mouvements vifs, où pour lors les agréments sont de convention [2]. » Aussi Rameau ne l'emploie-t-il guère que dans les danses chantées ; et, même dans ce cas, il préfère le plus souvent faire marcher les violons à la tierce ou à la sixte, plutôt qu'à l'unisson du chant. Par là se révèle une fois de plus son goût de la variété et de la plénitude harmonique.

Pourtant, il y a un cas où Rameau emploie volontiers une partie instrumentale à l'unisson du chant : C'est lorsque cette partie sert de basse à l'ensemble. Mais alors le reste de l'accompagnement est au-dessus du chant et fait ressortir une mélodie différente, soit syllabique, soit, le plus souvent, figurée. C'est le procédé employé pour la plupart des airs de basse, depuis Lully et

1. *L'esprit de l'art musical* (1754), p. 25-26. — Rameau lui-même parle des cas où l'accompagnement « marche syllabiquement avec les paroles ». (*Code de musique...*, 163.)

2. Rameau, *Code de musique pratique*, p. 163, et note. — C'était l'accompagnement naturel des airs populaires et des brunettes : « Rien n'est si touchant que d'entendre ces petits airs par une belle voix accompagnée à l'unisson par la flûte traversière. » (Montéclair, préface du premier recueil de *Brunettes anciennes et modernes*.)

même depuis Cambert. Dans ce cas, le chant est doublé par la basse-continue [1]. Il arrive aussi, assez fréquemment, que le chant d'une voix élevée soit doublé par une partie de violons formant basse et que surmontent deux parties de flûtes [2]. Cette disposition, tout en guidant le chant, atténue beaucoup l'effet de l'unisson. Et même, si les parties supérieures font quelques dessins en contrepoint, elle ne peut plus guère être rangée parmi les accompagnements syllabiques.

Les accompagnements qu'on pourrait appeler *harmoniques* sont ceux dont la mélodie, sans suivre pas à pas le chant, se contente de réaliser par des figurations plus ou moins variées, les accords successifs, et parfois prolongés, qui forment le fond de l'harmonie. Ce procédé, qui sera extrêmement répandu dans le dernier tiers du XVIII[e] siècle sous l'influence de la nouvelle école italienne, est encore relativement rare chez Rameau. Il n'en est que plus intéressant à noter, comme signe de l'évolution du style. On trouve quelquefois le bourdonnement de croches répétées, redisant le même accord plaqué tant que la basse-continue le permet [3]. Et l'on voit apparaître l'arpège, qui deviendra bientôt le roi de l'accompagnement. Mais son emploi est encore bien timide. Il se borne le plus souvent à remplir quelques tenues du chant, soit sous forme d'arpège continu, soit sous forme d'arpège brisé ou de batterie [4]. L'emploi systématique de l'arpège comme procédé d'accompagnement, d'un bout à l'autre du morceau, ne se rencontre peut-être jamais chez Rameau, dans les airs proprement dits [5]. On peut s'étonner que Rameau n'ait pas eu recours plus souvent à ces figurations harmoniques, auxquelles sa théorie de l'harmonie semblait devoir le conduire naturellement. Mais l'emploi de l'harmonie figurée, si différent de l'art polyphonique, constituait alors une grande nouveauté d'écriture. Et Rameau, du moins dans son style, est resté le plus souvent fidèle aux habitudes de la polyphonie.

Aussi le type d'accompagnement que l'on rencontre le plus souvent dans son œuvre est l'accompagnement *concertant*, c'est-à-dire celui dont la mélodie

1. Nombreux exemples. Entre autres, *Hippolyte*, II, 2, 82, air de Thésée (« Sous les drapeaux de Mars »). — Quand l'air de basse est accompagné par la simple basse-continue, celle-ci est différente du chant (*Castor*, II, 2, 76, *air tendre* de Pollux).

2. Alors, la basse-continue est supprimée, comme on l'a vu plus haut (p. 248).

3. *Dardanus*, I, 3, 76, air d'Anténor (« Mars, Bellone, guidez nos coups »).

4. *Zoroastre*, IV, 5, 205-207, air de la Vengeance (« Par les plus funestes éclats ») ; *Dardanus*, III, 4, 178, air de Teucer (« Du fond de ses grottes profondes ») ; *Indes galantes*, I, 6, 96, ariette d'Émilie (« Régnez, Amour ») ; — *Castor*, III, 1, 109-110, air de Phébé (deuxième partie) ; *La Princesse de Navarre*, II, 43, ariette d'une Grâce (« Vents furieux »).

5. Il l'a tenté quelques rares fois dans le récitatif mesuré. Le beau récitatif de Thésée dans *Hippolyte*, « Puisque Pluton est inflexible », est accompagné par des arpèges de violons, presque d'un bout à l'autre des 50 mesures (II, 4, 101). — Cf. *Hippolyte*, V, 2, 194, un autre récitatif mesuré de Thésée, « Je ne te verrai plus ». (Emploi très heureux, mais un peu moins continu, de l'arpège descendant.)

se superpose librement à la mélodie du chant au lieu de la suivre pas à pas. C'est là une des caractéristiques les plus originales du style de Rameau. Les contemporains l'ont maintes fois signalée, par leurs éloges comme par leurs critiques. L'accompagnement concertant ajoute beaucoup à la beauté du chant, à condition de ne pas le surcharger ni l'obscurcir. Les dessins mélodiques de cet accompagnement peuvent être ou bien tirés du chant, ou bien originaux et plus ou moins indépendants de l'air.

« Les accompagnements, dit Bethizy, peuvent être faits dans le goût de la partie vocale. Ils servent alors à l'expression du sujet parce qu'ils répètent et quelquefois annoncent les traits par lesquels cette partie rend les paroles [1]. » Les imitations du chant sont très fréquentes dans les accompagnements de Rameau. La mélodie du chant est souvent « annoncée » textuellement au début du morceau par les instruments, sous la forme d'un petit membre de phrase qui précède immédiatement le chant et qui se combine avec lui pendant une mesure ou deux, à la manière d'un canon[2]. Souvent aussi l'accompagnement répète des fragments plus ou moins étendus, déjà exposés par la voix [3]. Si le chant a deux thèmes, il arrive que le premier serve d'accompagnement au second, suivant le précepte que Bethizy a sans doute tiré de la pratique de Rameau : « Si le chant... est composé de plusieurs traits d'un goût différent, il faut tâcher de faire répéter l'un de ces traits par les parties instrumentales, pendant que la partie vocale en offre un autre ; il est bon même que, dans les silences de la partie vocale, ces parties répètent tantôt l'un, tantôt l'autre de ces traits avec des variétés [4] ». Ces échanges de thèmes entre le chant et l'accompagnement donnent au morceau un caractère d'unité et de musicalité très satisfaisant pour l'oreille.

D'autres fois, le dessin de l'accompagnement concertant, au lieu de reproduire un passage du chant, est complètement original. Il ne se relie au chant que par son expression, qui a un rapport généralement clair avec le sens des paroles. Ce dessin original est souvent exposé dans le prélude, et continué sous forme d'accompagnement [5]. Ou bien il apparaît tout de suite comme accompagnement sans prélude, et il se continue ainsi d'un bout à l'autre de l'air [6]. Il peut arriver

1. De Bethizy, *Exposition.....*, 2e éd. (1764), p. 272.

2. *Indes galantes*, IV, 5, 250, air de Zima (« Sur nos bords l'amour vole »).

3. *Indes galantes*, II, 5, 125, air d'Huascar (La phrase « Daigne nous écouter dans ces déserts tranquilles » est reprise immédiatement après par les instruments.) *Ibid.*, III, 8, 212, air de Fatime, « Papillon inconstant ». (L'accompagnement est tiré en grande partie du chant de ces deux mots, plus ou moins varié).

4. *Exposition.....*, 272. Cf. *Indes galantes*, I, 1, 53, air d'Osman, « Il faut que l'amour s'envole ». (La seconde partie est accompagnée par le thème de la première). Et *Ibid.*, III, 8, 212, air de Fatime. (Reprise du thème sous les tenues de la voix).

5. *Castor*, Prologue, 1, 12, air de Minerve (« Vénus que ta gloire réponde »); *Dardanus*, Prologue, 1, 5, ariette de Vénus (« Régnez, Plaisirs »).

6. *Hippolyte*, II, 3, 86, air de Pluton (« Que l'Averne, que le Ténare »).

aussi que plusieurs dessins originaux se présentent d'une manière passagère au cours d'un même accompagnement, pour illustrer certains mots particuliers. Nous retrouverons ce dernier procédé à propos de l'expression [1].

Enfin, la mélodie de l'accompagnement concertant est parfois non seulement originale, mais véritablement indépendante. Elle ne procède pas directement du chant, ni pour la musique, ni pour le sens expressif. Elle se mêle à lui d'une manière harmonieuse, mais elle a sa signification en elle-même. Tel est l'accompagnement du beau monologue d'Émilie, « Vaste empire des mers », dans la première entrée des *Indes galantes* [2]. Il continue la symphonie qui dépeint la tempête, tandis qu'Émilie se désespère en songeant aux orages de son cœur ; et il se poursuivra encore pendant les plaintes des matelots. Il convient au chant, mais il se suffit à lui-même ; il forme le fond du tableau ; il est même, à vrai dire, le sujet principal. Ce large ensemble symphonique, où se mêlent le récitatif, l'air et le chœur, annonce déjà le style du drame lyrique moderne. Les diverses formes du chant s'y superposent à un développement orchestral préexistant et autonome, à une de ces symphonies dramatiques dont on verra plus loin l'importance dans l'opéra de Rameau [3].

Les accompagnements concertants sont un des caractères les plus marquants de l'art de Rameau. Les contemporains vont même jusqu'à lui en attribuer l'invention. « Il est le premier, dit Rousseau, qui ait fait des symphonies et des accompagnements travaillés, et il en a abusé [4]. » En réalité, les modèles de ce style ne manquaient pas parmi ses devanciers, notamment chez Campra [5] et même chez Lully [6]. Mais la source commune était l'art italien de la fin du XVII[e] siècle, tel qu'il se manifeste pleinement dans les cantates de Scarlatti [7]. Raguenet s'extasie devant ces accompagnements italiens : « Vous entendez quelquefois une symphonie si charmante, qu'on ne saurait imaginer rien au delà ; cependant il se trouve que ce n'est que l'accompagnement d'un air

1. Voir plus loin, p. 256.

2. I, 2, 57.

3. L'air peut également se superposer à une symphonie de danse, reproduite plus ou moins intégralement. Voir *les Fêtes d'Hébé*, I, 8, 196, ariette d'une Lacédémonienne (« Régnez, voltigez, Ris et jeux »). — Le même procédé s'applique aux ensembles vocaux : Dans les *Indes galantes* (IV, 6, 261), le duo de Zima et d'Adario est accompagné par la danse des Sauvages, d'abord jouée par les instruments. L'indication de la partition gravée montre bien le procédé de l'accompagnement indépendant : « Cet air se joue sur les violons avant qu'il serve d'accompagnement au duo. »

4. *Lettre à M. Grimm au sujet des remarques ajoutées à sa lettre sur Omphale*, p. 24.

5. On en trouve des exemples dès l'*Europe galante* (II, 1, 80, air de Don Pedro, « Sommeil, qui chaque nuit »).

6. Ne serait-ce que le célèbre monologue de Renaud dans *Armide*, « Plus j'observe ces lieux et plus je les admire » (II, 3, 117).

7. V. Dent, *Alessandro Scarlatti*, 89.

encore plus beau... »[1]. Rameau, pendant que l'art italien évoluait, était resté fidèle à ce style, importé en France pendant son jeune temps. Et il l'avait fait véritablement sien, car il y était conduit d'autre part spontanément par son goût pour la plénitude et la richesse des combinaisons sonores. Il maintenait et il développait par son propre génie, cette polyphonie harmonieuse que les Italiens abandonnaient de plus en plus et qui lui apparaissait justement comme la forme la plus parfaite de la musique.

On ne saurait donc pas s'étonner que Rameau ait pu être considéré, dès ses débuts au théâtre et surtout vers 1750, comme le principal représentant et même comme le créateur de l'accompagnement polyphonique. Cette particularité de son style lui attire de violentes critiques pendant toute sa carrière. Les lullistes dénoncent les premiers ces accompagnements qui ressemblent à des sonates et à des concertos[2]; « ces accompagnements tumultueux, qui détruisent l'illusion sur le théâtre et que, malgré leur harmonie, on ne devrait pas même souffrir dans nos concerts »[3]; ces accompagnements « *insolents*, et qui *se moquent de leur sujet*, comme dit M. de Mairan, c'est-à-dire qui n'y ont point un rapport assez sensible »[4].

Au moment de la querelle des Bouffons, les critiques reprennent de plus belle, dirigées cette fois par les partisans des Italiens. C'est Rousseau, comme on sait, qui mène l'attaque. Rameau, écrit-il, « a rendu ses accompagnements si confus, si chargés, si fréquents, que la tête a peine à tenir au tintamarre continuel des divers instruments... »[5]. La musique française (entendez Rameau) en arrive « à ne faire servir les voix que d'accompagnement à l'accompagnement »[6]. Et Rousseau brandit contre Rameau son fameux principe de l'unité de mélodie : « sitôt que deux mélodies se font entendre à la fois, elles s'effacent l'une l'autre et demeurent sans nul effet »[7].

On voit très bien comment les airs de Rameau ont pu donner prise à tant de critiques. Ses accompagnements concertants forment autour du chant un réseau assez serré, qui souvent est plus élevé que la voix. Ce style complexe était également éloigné de l'idéal des lullistes et de celui des bouffonnistes. De

1. *Parallèle des Italiens et des Français*..... (1702), p. 77-78. — Ce style si riche devait d'ailleurs se simplifier avec une rapidité déconcertante. Dès 1740, les accompagnements à l'unisson deviennent le procédé le plus courant. Et c'est précisément cet art simplifié de la nouvelle école napolitaine que Rousseau opposera à l'art de Rameau.

2. *Lettre de M. de *** à M^me^ de *** sur les opéras de Phaéton et d'Hippolyte et Aricie* (1743), p. 11.

3. De Mably, *Lettres sur l'opéra* (1741), p. 153.

4. Clément, *Les 5 années littéraires*, I, 215 (Lettre 31, du 20 mai 1749).

5. *Lettre à M. Grimm au sujet des remarques....*, (1752), p. 25.

6. *Lettre sur la musique française* (1753), (*Œuvres*, éd. Furne III, 526). Cf. D'Alembert, *De la liberté de la musique* (1759), § 33 (dans *Mélanges de littérature*, IV, 448-449).

7. *Dictionnaire de musique*, art. *Mélodie*.

plus, l'effet produit était à la merci de l'exécution, et l'orchestre de l'Opéra laissait souvent à désirer sur ce point. « Si l'on prétend, dit un défenseur de Rameau, que ces accompagnements offusquent la voix, c'est à ceux qui les exécutent qu'il faut s'en prendre : il ne dépend que d'eux d'adoucir à propos [1]. Les accompagnements de Rameau étaient au contraire considérés par ses partisans comme un de ses plus grands mérites [2]. Lui-même, qui sait ce qu'il a écrit et comment il faut l'exécuter, ne se laisse pas émouvoir par les critiques. Quand Rousseau lui oppose les Italiens, qui « ne veulent pas qu'on entende rien dans l'accompagnement...., qui puisse distraire l'oreille de l'objet principal », Rameau se contente de répondre ironiquement : « Les Français renchérissent encore sur cette opinion : car ils prétendent qu'on ne doit pas s'apercevoir de l'accompagnement dans un concert, qu'on doit seulement s'apercevoir qu'il n'y est pas lorsqu'il y manque [3]. »

Outre ce rapport musical avec le chant, l'accompagnement a encore avec lui un rapport expressif, rapport de convenance avec le sens des paroles. Plus le dessin d'accompagnement se distingue du chant, plus il doit justifier sa présence par son utilité ou par son opportunité. Le musicien peut sans doute mettre une intention expressive dans l'emploi des accompagnements les plus simples, car le type syllabique ou le type harmonique sont parfois les seuls qui conviennent au caractère de l'air. Mais c'est dans le type concertant que se manifeste le mieux le rôle expressif de l'accompagnement. « Les accompagnements ne sont jamais plus beaux que lorsqu'étant dans un goût différent de la partie vocale, ils concourent néanmoins avec elle à l'expression des paroles [4]. » Cette expression de l'accompagnement peut être soit générale, soit particulière.

L'accompagnement contribue à l'expression générale de l'air en y ajoutant un dessin « qui soit pour lors analogue à la situation » [5]. Déjà, le mouvement et la seule allure de ce dessin constituent une indication qui précise le caractère du morceau. « Avez-vous une profonde tristesse à exprimer, donnez à votre accompagnement une marche lente, égale et uniforme, plutôt en descendant qu'en montant, et certainement le sentiment pénible et désagréable que causera cet accompagnement, augmentera la tristesse que cause votre mélodie [6]. »

1. *Observations sur les écrits modernes*, t. XXXII, p. 164 (30 mars 1743).

2. « M. Rameau a grand soin d'achever dans ses accompagnements ce que ses crayons sublimes ont commencé par la mélodie. » *Sentiment d'un harmoniphile* (1756), p. 152.

3. *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie* (1755), p. 16.

4. De Bethizy, *Exposition...*, 273.

5. Rameau, *Code de musique pratique* (1760), p. 163.

6. *Supplément de l'Encyclopédie*, art. *Expression* (par F. de Castillon).

C'est ainsi que dans le monologue de Télaïre (« Tristes apprêts »), l'accompagnement lent et lourd, avec de longs accords et de nombreux silences, produit un effet de tristesse morne et d'accablement [1]. De même, un sentiment doux et agréable est suggéré par de petits mouvements, d'une vitesse modérée ; une mélodie noble s'accompagne volontiers de rythmes pointés ; et le dessin d'accompagnement devient de plus en plus mouvementé, si les paroles suggèrent une idée d'agitation. « Voulez-vous étourdir, que l'accompagnement marche avec vitesse. »

Souvent, ce dessin général de l'accompagnement devient un véritable thème, ayant une personnalité mélodique très nette, et inspiré par l'idée principale qui se dégage des paroles. Ce thème évoque d'ordinaire le mot le plus significatif du texte, mais il se reproduit pendant tout le cours de l'air. Il s'agit donc bien d'une expression générale et non pas locale. Par exemple, dans l'ariette d'Hébé, « Accourez, riante, jeunesse ! », un thème de trois notes rappelle pendant tout le morceau l'idée de « accourez » et le rythme de ce mot [2]. L'air de l'inconstant Damon, est accompagné par un dessin mobile de triolets, qui sera repris en vocalise par le chant sur le mot « voltiger » [3]. Dans l'air de Zaïre, « Triomphez, agréables fleurs », le dessin de six notes, qui apparaît sous les mots « Répandez vos parfums », revient dans toutes les parties de l'air, passant sous la mélodie de la voix comme un parfum léger mais persistant [4].

D'ailleurs, l'idée générale qui détermine le thème de l'accompagnement n'est pas forcément désignée par un mot figurant dans le texte. Il suffit qu'elle se dégage de l'ensemble avec assez de netteté pour justifier les intentions du commentaire instrumental. Dans l'air de Pluton, « Que l'Averne, que le Ténare », le dessin tortueux de doubles croches exécuté par les violons donne une impression d'acharnement qui ressort suffisamment du texte sans qu'elle soit liée à aucun mot spécial [5]. De même, l'accompagnement de l'air d'Anténor, « Monstre affreux » exprime, par son balancement continu de croches à distance de tierce, l'angoisse et le désarroi de la passion malheureuse [6]. Un des plus beaux exemples de cette expression générale de l'accompagnement est fourni par l'invocation de Thésée à Neptune, qu'il ne faut pas se lasser de citer [7] : la mélodie de l'or-

1. *Castor*, I, 3, 45.
2. *Fêtes d'Hébé*, Prologue, 4, 27.
3. *Indes galantes*, IV, 3, 242 (« Les époux les plus soupçonneux »).
4. *Indes galantes*, III, 8, 206. — Cf. *Castor*, Prologue, 1, 12, air de Minerve, « Vénus, que ta gloire réponde ». (L'accompagnement exprime l'idée de gloire et de triomphe.) *Ibid.*, V, 7, 205, air de Jupiter, « Descendez des sphères du monde ». (Le dessin de doubles croches par petits intervalles évoque l'idée de rassemblement animé.)
5. *Hippolyte*, III, 3, 86.
6. *Dardanus*, IV, 3, 228.
7. *Hippolyte*, III, 9, 150.

chestre, largement exposée dans l'admirable prélude, se continue d'un bout à l'autre de l'air, exprimant, mieux encore que la voix, une tristesse désespérée et une noble supplication.

Parfois, le dessin général de l'accompagnement a un caractère purement descriptif : il évoque un phénomène naturel ou un événement auquel il est fait allusion dans les paroles. On sait que le public du XVIII^e^ siècle était particulièrement friand de ces sortes de descriptions, que nous retrouverons à propos des symphonies. De Bethizy les recommande comme si elles formaient l'unique objet de l'accompagnement expressif. « Que des accompagnements imitent le murmure d'un ruisseau, le sifflement des vents, le bruit du tonnerre ; qu'ils peignent le calme d'une solitude agréable ou l'horreur d'un désert, l'éclat d'un beau jour ou les ténèbres d'une nuit obscure; qu'avec de pareils accompagnements une ou plusieurs parties vocales expriment les divers sentiments que ces objets gais ou tristes, agréables ou terribles peuvent faire naître, la musique fait alors les plus grands effets [1]. » De pareils ensembles ne sont pas rares chez Rameau. Il suffit de rappeler, dans des genres différents, le monologue de Castor, « Séjour de l'éternelle paix » [2], et celui d'Émilie, « Vaste empire des mers » [3]. Dans l'un, l'accompagnement évoque le charme et la douceur du paysage élyséen ; dans l'autre, il peint, comme la symphonie qu'il continue, les horreurs de la tempête. Mais la plupart de ces ensembles sont moins des accompagnements véritables que des symphonies descriptives sur lesquelles vient se poser la voix. Aussi, le chant y affecte plus souvent la forme du récitatif que celle de l'air organisé. Dans l'air véritable, les accompagnements descriptifs se présentent surtout comme des fragments épisodiques et se rattachent à ce que l'on peut nommer l'expression particulière, ou littérale.

Le procédé de l'expression littérale est très fréquent chez Rameau comme dans toute la musique de son temps [4]. Il consiste à souligner au passage, par un dessin d'accompagnement approprié, un mot caractéristique, susceptible de donner matière à une description musicale. Puis le dessin disparaît, jusqu'à ce qu'un nouveau mot suggestif provoque une autre description. L'accompagnement d'un même air peut comporter ainsi plusieurs de ces expressions particulières, qui n'ont entre elles aucune parenté thématique. Par exemple, dans le passage suivant, chacun des mots soulignés donne lieu à un dessin particulier de l'accompagnement : « Des *oiseaux* la tendre allégresse, Un

1. *Exposition....*, 273.

2. *Castor*, IV, 1, 145. — Lully avait déjà donné, dans ses scènes pastorales, de très beaux modèles du genre.

3. *Indes galantes*, I, 2, 57.

4. D'ailleurs, il n'est pas spécial à l'accompagnement, et nous aurons l'occasion d'y revenir dans le chapitre VIII.

Jélyotte. Estampe de Châtelain, d'après Tocqué.

Mlle Pélissier. Estampe de Daullé, d'après Drouais.

(Bibliothèque Nationale)

ruisseau qui murmure, une *naissante fleur* »[1]. Dans un air de *la Guirlande*[2], accompagné partout ailleurs par la simple basse-continue, l'orchestre n'intervient que sur trois petites phrases propices à la description : « Les concerts des oiseaux me semblent plus touchants. » (Dessin de petites flûtes.) « Cette onde en jaillissant fait un plus doux murmure. » (Traits montants des violons en croches liées par deux.) « Et le charme s'étend sur toute la nature. » (Arpège ascendant en noires.)

Ces dessins passagers sont exécutés soit en même temps que les mots qui les provoquent, soit avant, soit après. En même temps, ils se combinent en contrepoint avec les paroles, ou, le plus souvent, ils profitent d'une tenue de la voix pour se développer[3]. Mais c'est avant ou après le mot caractéristique qu'ils sont le plus faciles à comprendre pour l'auditeur. Trois phrases successives de Myrtil, dans *la Guirlande*, nous montrent le dessin descriptif avant le mot qui l'explique : « La flûte est des soupirs le plus tendre interprète. » (Précédé de quatre mesures des flûtes en tierces soupirantes.) « Un berger amoureux inventa le hautbois. » (Précédé de deux mesures des hautbois.) « Le cœur fit résonner la première musette. » (Précédé de deux mesures des musettes[4].) Après le mot significatif, l'allusion de l'accompagnement est encore plus claire : c'est là sa place la plus naturelle et son emploi le plus fréquent[5]. Dans ce cas, il arrive que le dessin de l'accompagnement continue une vocalise descriptive chantée sur le mot lui-même[6].

Pour illustrer les paroles de l'air par ces allusions générales ou particulières, Rameau emploie les procédés expressifs qui sont communs à toutes les parties de son œuvre et qui seront étudiés plus loin[7]. Certaines de ces allusions, surtout les descriptives, nous paraissent aujourd'hui un peu puériles, mais elles procèdent d'une esthétique rationnelle qu'il est bien difficile de bannir de la

1. *Zaïs*, I, 2, 96-97, air de Zélidie (deuxième partie). — Cf. *Indes galantes*, Prologue, 2, 9, « Au murmure des *ruisseaux*, Accompagnez le doux ramage Des tendres *oiseaux* » (Air d'Hébé).

2. Scène 6, p. 21 (Air de Myrtil).

3. *Les Fêtes d'Hébé*, III, 3, 212, air d'Eurilas, sous les mots « Des jeux qu'Eglé conduit ». (Dessin dansant de doubles croches pendant tout ce membre de phrase.) — *Dardanus*, III, 4, 183, air d'Anténor, sous les mots « Vient rava*ger* ces cli*mats* ». (Dessin de triples croches sous les tenues aux endroits soulignés.)

4. *La Guirlande*, 7, 37-38. Solo de Myrtil, au milieu du chœur des bergers. — De même dans le passage de *Zaïs*, cité plus haut (« Des oiseaux la tendre allégresse »).

5. *Castor*, Prologue, 1, 9, air de Minerve, après « Lance tes traits vainqueurs ». (Dessin de triples croches.) — *Zaïs*, II, 2, 167, ariette de Zaïs, après « Volez Zéphyrs ». (Deux traits de triples croches.) Nombreux exemples.

6. *Hippolyte*, I, 4, 55, fin de l'air de Phèdre (« Qui s'élève contre les rois »). — Le même procédé se retrouve dans le récitatif accompagné chanté par Émilie au début des *Indes galantes* (I, 1, 49), sur le vers « Bientôt les *vents* et le ciel même ».

7. Voir le chapitre VIII, *L'Expression dramatique et ses moyens*.

musique. D'ailleurs, Rameau ne distingue pas entre description et expression ; la même méthode lui a dicté des accompagnements d'un haut intérêt psychologique, parfois aussi émouvants que ceux de Gluck. Qu'on relise le monologue d'Iphise, qui ouvre le cinquième acte de *Dardanus* dans la version de 1744. Trouvera-t-on chez Gluck des pages où le chant soit soutenu et commenté d'une manière plus efficace et plus pathétique ? Sans doute, tous les accompagnements de Rameau ne sont pas à cette hauteur. Mais nous avons rencontré au cours de notre étude plusieurs exemples aussi beaux. Ils suffisent à montrer combien il serait injuste de considérer Rameau comme un pur décorateur, uniquement capable de tracer autour de ses chants des arabesques mécaniques ou des vignettes descriptives. Bien que son inspiration ait été souvent limitée par le caractère des livrets, il n'est pas sûr qu'aucun musicien du XVIII^e^ siècle, y compris Bach et Mozart, ait poussé plus loin que lui l'art d'unir les instruments avec la voix.

A propos de la structure musicale des airs, on peut ajouter quelques mots sur le genre de voix auquel ils étaient destinés.

Parmi les voix de femmes, il n'y a en réalité que le *dessus* qui soit employé couramment et vraiment estimé du public, C'est une voix de soprano moyen, qui ne s'élève guère que jusqu'au *la*. Rameau n'emploie pas d'autres voix pour ses rôles de femmes. Le contralto, qui est fort apprécié en Italie, et que les Français connaissent sous le nom de *bas-dessus*, n'apparaît presque jamais dans l'opéra français classique. Campra avait tenté de l'y introduire avec *Tancrède*, où le rôle de Clorinde, destiné à la célèbre M^lle^ Maupin, était un bas-dessus. Mais au temps de Rameau, ce timbre si riche est à peu près exclu du théâtre lyrique, et Rousseau peut écrire qu' « on n'en fait aucun cas en France »[1]. Sur la liste du personnel de l'Opéra de Paris, tandis que les rôles d'hommes sont divisés en trois genres de voix différents, les rôles de femmes sont désignés par la simple mention « actrices des rôles »[2]. Les voix féminines appartiennent donc toutes au même type, et ne se distinguent que par des différences individuelles de charme, d'aisance ou de puissance, auxquelles les auditeurs sont d'ailleurs extrêmement sensibles. Vers 1750, la cantatrice favorite du public, celle qui incarne les principales héroïnes de l'opéra de Rameau, est Marie Fel, dont la physionomie a été popularisée par le pastel de La Tour, exposé au Salon de 1757 [3].

1. *Dictionnaire de musique*, art. *Dessus*.

2. Durey de Noinville et Travenol, *Histoire de l'Académie Royale de Musique*, 2^e^ éd. (1757), II, 138.

3. Née à Bordeaux en 1713, fille d'un organiste, elle était bonne musicienne, et douée d'une voix légère, excellente dans l'ariette. Elle chanta à l'Opéra de Paris de 1734 à 1758, c'est-à-dire à peu près pendant toute la carrière dramatique de Rameau. Plus élégante

Les voix d'hommes, au contraire, sont représentées par plusieurs types différents. Il y en a au moins trois espèces (sans compter leurs variétés secondaires) : la haute-contre, la taille et la basse. La haute-contre est une voix de ténor élevé, qui atteint aisément le *si* ou même le contre-*ut*, et qui peut se mouvoir pendant longtemps dans le registre aigu [1]. C'est la voix à la mode, au moment où écrit Rameau ; et c'est la voix qui plaît aux femmes. « Les femmes semblent avoir décidé, on ne sait pourquoi, que la haute-contre doit être l'amant favorisé ; elles disent que c'est — *la voix du cœur ;* des sons mâles et forts alarment sans doute leur délicatesse. Le sentiment, cet être imaginaire dont on parle tant, qu'on veut placer partout,... le sentiment a prononcé en faveur des hautes-contre [2]. » En 1760, sur la liste des « acteurs des rôles » de l'Opéra, il y a six hautes-contre, et seulement trois basses-tailles et une taille [3]. Rameau a confié à cette voix presque tous les premiers rôles de ses opéras : Hippolyte, Castor, Dardanus, Zoroastre sont des hautes-contre. Dans *les Fêtes de Polymnie*, il donne même la voix de haute-contre à Alcide, et cette fois le public le lui reproche, au nom des convenances dramatiques [4]. Cette vogue de la haute-contre s'explique en partie par le talent du merveilleux interprète dont l'Opéra disposait au temps de Rameau, le chanteur Pierre Jélyotte, « la plus parfaite haute-contre qui ait jamais chanté sur ce théâtre » [5].

La voix de *taille*, qui correspond à la voix normale de ténor, est à peu près absente de l'opéra de Rameau, du moins dans les rôles principaux. On a vu

que jolie, elle inspira plusieurs passions violentes, entre autres celle de Cahusac, qui vécut avec elle pendant plusieurs années sans réussir à l'épouser. A quarante ans passés, elle se lia avec le peintre La Tour et partagea pendant trente ans sa vie de luxe et de gloire. Elle mourut à Chaillot en 1794. — C'est Sophie Arnould qui lui succéda dans la faveur du public, dès 1758. Elle triompha dans les reprises de *Dardanus* (1760) et de *Castor* (1764). Elle créa le rôle d'Argie dans *les Paladins* (1760). Mais elle appartient surtout à la génération suivante, et elle pourra être encore l'Iphigénie et l'Eurydice de Gluck. — Parmi les autres interprètes femmes de l'opéra de Rameau on peut mentionner les noms de M^lles^ Pélissier et Lemaure, célèbres vers 1740, et celui de M^lle^ Chevalier, spécialiste des rôles dramatiques.

1. Voir par exemple dans *Zoroastre*, II, 4, 62-63, le récitatif accompagné de Zoroastre, « D'un Dieu maître des Dieux ». On trouve plusieurs fois le contre-*ré* dans le rôle de Bacchus, du *Temple de la Gloire* (II, 1, 178-182, 186-187, 204). Il faut d'ailleurs remarquer que le diapason était alors un peu plus bas qu'aujourd'hui.

2. *Encyclopédie*, art. *Basse-taille* (1751), par Cahusac.

3. De Jèze, *Etat ou tableau de la ville de Paris* (1760), II, 2.

4. *Mercure*, octobre 1745, p. 136-150.

5. *Observations sur la littérature moderne*, t. I (1749), p. 205. — Né en 1713 (comme Marie Fel) à Lasseube (Basses-Pyrénées), mort à Oloron en 1797. Il débuta à l'Opéra dès 1733, mais sa véritable carrière ne commence qu'avec l'année 1735, où il crée deux rôles dans *les Indes galantes*. Avant même la retraite de Tribou (1742), il était déjà l'interprète favori des premiers rôles de Rameau, le créateur du rôle de Dardanus en 1739. Il ne quitta l'Opéra qu'en 1755, après avoir joué pour ses adieux le rôle de Castor, et il chanta encore pendant plusieurs années à la cour. V. Pougin, *Pierre Jélyotte et les chanteurs de son temps* (1905).

qu'il y a à l'Opéra, en 1760, un seul chanteur de cette voix, tandis que les hautes-contre et les basses-tailles sont respectivement au nombre de six et de trois [1]. « On n'emploie presqu'aucun rôle de taille dans les opéras français : au contraire, les Italiens préfèrent dans les leurs le ténor à la basse, comme une voix plus flexible, aussi sonore, et beaucoup moins dure [2]. »

Les voix de basses employées pour les rôles de l'opéra français sont ces basses chantantes que l'on désigne alors sous le nom de *basses-tailles*. Elles sont très en honneur en France, depuis les origines de l'opéra. Alors que les Italiens réservent les basses pour le comique, les Français paraissent avoir été très sensibles aux sonorités graves de la voix d'homme : « Le simple son de ces basses que l'on entend quelquefois s'abîmer dans un creux profond a quelque chose qui enchante [3]. » Lully a fait des basses un emploi fort intéressant, comme on peut le voir par les rôles de Roland, d'Hidraot (dans *Armide*) et de Polyphème (dans *Acis et Galatée*). Campra semble avoir eu une prédilection pour ce genre de voix : dans *Tancrède*, que l'on appela « l'opéra des basses-tailles », les trois personnages d'hommes, Tancrède, Argant et Isménor, sont tous les trois des basses, et il n'y a point de haute-contre. La plus grande vogue de cette voix coïncide d'ailleurs avec les succès du fameux chanteur Thévenard, qui termine sa carrière à la veille des débuts de Rameau. Dans l'opéra de Rameau, c'est la haute-contre qui a nettement l'avantage, mais les rôles de basses sont encore très importants, par exemple ceux de Thésée, de Pollux et d'Abramane. Dans *Dardanus*, tous les personnages d'hommes autres que Dardanus sont des basses (Anténor, Teucer et Isménor). C'est la voix qui convient aux dieux, aux rois, aux magiciens, aux pères, aux amants malheureux. Rameau avait d'ailleurs pour ces rôles un interprète remarquable dans le successeur de Thévenard, Claude de Chassé, qui tint pendant trente-cinq ans, avec une grande autorité, le principal emploi des basses-tailles [4].

On a sans doute remarqué combien la distribution des voix est différente dans l'opéra français du temps de Rameau et dans l'opéra italien de la même époque. En Italie, il n'y a qu'une voix d'homme, le ténor, et plusieurs voix de femmes, au moins deux, le soprano et le contralto. En France, il n'y a qu'une

1. Vers 1750, la proportion est un peu différente : deux tailles, cinq hautes-contre et quatre basses (*Almanach hist. et chron. de tous les spectacles*, 1752, p. 85-86). Mais il n'en reste pas moins que la distribution de 1760 paraissait suffisante pour assurer l'exécution de tout le répertoire classique.

2. Rousseau, *Dictionnaire de musique*, art. *Taille*. — Il n'y a aucune taille au Concert Spirituel en 1760, du moins dans les « voix récitantes ». (De Jèze, *ibid*,. II, 13).

3. Raguenet, *Parallèle*... (1702), p. 12.

4. Né à Rennes en 1699, d'une famille noble, qui fut ruinée par le système de Law. Il débuta à l'Opéra en 1721 et succéda en 1730 à Thévenard. Il prit sa retraite en 1756 et mourut à Paris en 1786. D'une haute stature, plein de majesté dans ses attitudes, il était très apprécié du public pour sa déclamation parfaite et pour ses rares qualités d'acteur.

voix de femme, le dessus, et plusieurs voix d'hommes, la haute-contre, la basse et, accessoirement, la taille [1]. Les Italiens ont en outre la voix artificielle des castrats, à qui ils confient, au mépris de toute vraisemblance, les rôles des principaux héros de leurs tragédies lyriques. En admettant que ce soit un avantage au point de vue musical, c'est évidemment une absurdité au point de vue dramatique. Les Français sont au contraire extrêmement préoccupés de la vraisemblance et de la « convenance » dans l'affectation des rôles aux différentes voix. On a vu combien le public s'est ému quand Rameau, dans *les Fêtes de Polymnie*, a confié le rôle d'Alcide à une voix de haute-contre. Sur ce point comme sur beaucoup d'autres, la conception française de l'opéra, malgré toutes les conventions qu'elle comporte, demeure plus dramatique que la conception italienne.

Les airs de l'opéra de Rameau, considérés dans leur ensemble, confirment encore cette impression. Ils ont moins d'indépendance musicale que les airs italiens, mais ils se modèlent davantage sur les exigences du drame. Aussi leurs dimensions sont-elles moins étendues et leurs aspects plus variés. Les airs des scènes sont intimement mêlés au récitatif et le continuent d'une manière parfois presque insensible. Ils ont comme lui une inspiration en grande partie oratoire et une déclamation étroitement liée au rythme des paroles. Un récitatif qui chante et des airs qui récitent, voilà la trame de l'opéra de Rameau, et, en général, de l'opéra français classique. Les airs des scènes, depuis les chants embryonnaires du récitatif mesuré jusqu'aux grands monologues expressifs, en passant par toute la variété des airs du dialogue, demeurent de beaucoup les plus importants de l'opéra. Les airs du divertissement ont une allure plus purement musicale et une mélodie de caractère surtout instrumental. Mais ils sont affectés, par la convention dramatique elle-même, à un moment de détente de l'action, où le drame admet le concert et le spectacle, sans toutefois perdre absolument ses droits. Il n'y a guère que certaines ariettes de pure virtuosité, imitées des Italiens, qui donnent vraiment l'impression d'une rupture de l'illusion dramatique. D'ailleurs, ce sont là des airs d'emprunt, des caprices de la mode ; et, si Rameau les a admis avec complaisance, cette exception ne suffit pas à modifier notre jugement sur le caractère général des airs de son opéra, qui, pour la plupart, se fondent dans le drame au lieu de s'en détacher.

On comprend dès lors que les airs de Rameau aient obtenu pendant si peu de temps la pleine adhésion du public. Au début, ils ont déconcerté les lullistes, au même titre que son récitatif, par une mélodie plus recherchée et plus « bizarre », sans compter les nouveautés de certaines ariettes. Mais, bientôt

1. V. Rousseau, *Dictionnaire de musique*, art. *Voix.*

après, quand ils commençaient à être goûtés du grand public, est venu l'engouement pour les airs italiens, et les airs de Rameau ont paru trop courts et trop peu mélodiques en comparaison des grandes constructions musicales de l'*aria* avec *da capo*, dont ses ariettes elles-mêmes n'étaient que de pâles reflets. Joignez à cela, comme pour le récitatif, des paroles insuffisantes ou trop peu lyriques, et vous aurez l'explication du jugement sévère qui est généralement porté, après 1760, sur les airs de Rameau. En réalité, à part quelques monologues, ces airs ne sont pas faits pour être isolés du drame. Ils ont besoin d'être chantés avec la scène qui les entoure et qui les explique. Alors seulement ils prennent tout leur sens et toute leur beauté. Peut-on demander autre chose au chant dramatique ? Et, si l'on peut lui demander autre chose, ne cesse-t-il pas alors d'être le chant qui convient au drame musical ?

CHAPITRE V

LES ENSEMBLES VOCAUX

Les ensembles vocaux sont assurément la partie la plus conventionnelle, ou du moins la plus stylisée, de la musique théâtrale. C'est déjà une convention, celle-là primordiale et inhérente au genre lui-même, que de discourir en chantant d'un bout à l'autre du drame. C'en est une autre, beaucoup moins indispensable, que de soumettre par endroits ce discours musical à l'architecture régulière des airs. Mais faire chanter à la fois plusieurs personnages, formant des constructions vocales plus compliquées et plus astreignantes que celles des airs, c'est une convention où l'intérêt dramatique risque fort d'être sacrifié à l'intérêt purement musical. Et c'est à coup sûr une tâche malaisée, devant laquelle les musiciens modernes semblent avoir reculé de plus en plus.

A l'époque de Rameau, les morceaux à plusieurs voix sont devenus extrêmement rares dans l'opéra italien, du moins dans l'*opera seria;* non pas tant pour une raison de vraisemblance dramatique, que par suite de l'engouement du public pour les virtuoses de l'air à voix seule. Dans l'opéra français au contraire, l'usage des ensembles vocaux, surtout des chœurs, est demeuré fréquent, au moins autant que chez Lully. Les partisans de l'art national ne manquent point d'en tirer avantage, lorsqu'ils rompent des lances contre la musique ultramontaine.

Ce n'est certainement pas Rameau qui pouvait prendre l'initiative de réduire la part de la polyphonie vocale dans ses œuvres de théâtre. Il était trop musicien pour ne pas profiter abondamment de toutes les occasions de musique qui lui étaient offertes par les usages de l'opéra traditionnel. Nous savons, d'après ses œuvres théoriques, qu'il considérait les morceaux à plusieurs voix, surtout les chœurs, comme le genre le plus favorable pour utiliser et pour éprouver toutes les ressources de l'art. Il continua donc, comme ses prédécesseurs, à employer librement les ensembles vocaux dans l'opéra. Mais il semble l'avoir fait, le plus souvent, avec un réel souci de l'intérêt dramatique.

D'ailleurs, ce terme général d'ensembles vocaux englobe des réalités si

variées, qu'il faut tout de suite entrer dans le détail. Tant pour leur emploi dramatique que pour leur structure musicale, les morceaux à plusieurs voix se présentent d'une manière assez différente suivant que l'on envisage ceux dont chaque partie vocale est faite par un seul personnage, ou bien, d'autre part, les chœurs proprement dits, qui figurent une collectivité de nombre indéterminé.

I. — ENSEMBLES VOCAUX AUTRES QUE LES CHŒURS

Les duos, les trios, les quatuors, et, en général, tous les ensembles qui réunissent des personnages nettement individualisés, soulèvent, d'une manière particulièrement pressante, l'objection de l'invraisemblance. On pense bien que notre rationalisme classique ne les a guère épargnés. « Les *duo*, les *trio*, écrit De Mably à la marquise de Pompadour, ont fait naître de grandes contestations. Madame de S... veut les conserver, et N..., *qui ne goûte de plaisir que quand sa raison est satisfaite*, veut impitoyablement les renvoyer aux fêtes [1]. »

Pour les faire accepter au cours du drame, on allègue que, dans une conversation animée, il n'est pas rare d'entendre plusieurs personnes parler en même temps. « Il arrive... que deux, trois, quatre personnes, dans la vivacité, parlent toutes ensemble ; que les répliques du dialogue, en se pressant, se croisent, se confondent, ou que, le mouvement de l'âme des interlocuteurs étant le même, ils disent tous la même chose : c'en est assez pour établir la vraisemblance du duo, du trio, du quatuor, etc. Car toutes les fois que l'illusion est agréable, on s'y prête avec complaisance, et tout ce qui est possible, on le suppose vrai [2]. » De plus, la beauté formelle de ces ensembles, ce qu'ils ont en eux-mêmes d' « agréable », est aussi un argument que l'on invoque en leur faveur. Sur ce point, les lullistes eux-mêmes, pourtant toujours férus d' « expression », consentent à admettre une certaine stylisation dans le drame musical. « Il y aurait trop de rigueur, à ne vouloir pas souffrir que, dans certaines circonstances, un spectacle ne s'élevât pas de quelques degrés au-dessus du naturel [3]. »

LES DUOS

Parmi les ensembles vocaux autres que les chœurs, les duos sont de beaucoup les plus fréquents. Aussi, est-ce à leur sujet que la discussion sur la vraisemblance est le plus souvent engagée. Le bon sens populaire les raille volon-

1. De Mably, *Lettres sur l'opéra* (1741), p. 157-158. Le mot « fête », désigne, on s'en souvient, le divertissement, où l'on peut admettre plus facilement les morceaux qui conviennent surtout au concert.

2. Marmontel, *Eléments de littérature*, art. *Duo*.

3. De Mably, *Lettres sur l'opéra*, 158.

tiers, à propos de Rameau comme des autres musiciens. Dans une parodie d'*Hippolyte et Aricie*, on lit ce couplet amusant, chanté par Aricie [1] :

Chanter à deux n'a rien qui m'intéresse.
A l'Opéra, c'est le moment d'ennui.
Les duos y vont aujourd'hui
Comme deux seaux font dans un puits :
L'un hausse et l'autre baisse.
L'un après l'autre il vaut mieux raisonner ;
Nous serons moins sujets tous deux à détonner.

Au moment de la querelle des Bouffons, les italianisants partent en guerre contre les duos, trop abondants, à leur gré, dans l'opéra français. Ils ne font exception que pour les quelques duos de l'opéra italien, dont la disposition leur paraît plus vraisemblable et la musique plus séduisante. « Il n'est pas naturel, dit Grimm, que deux personnes disent, tournent et retournent les mêmes paroles pendant une demi-heure... Il n'y a que l'agrément extrême de ces morceaux, et l'enchantement que la musique y sait répandre, surtout en Italie, qui puissent me faire oublier ce défaut de vraisemblance [2]. » Rousseau reprend à son compte cette critique, à peu près dans les mêmes termes [3] : « Rien n'est moins naturel, écrit-il, que de voir deux personnes se parler à la fois durant un certain temps, soit pour dire la même chose, soit pour se contredire, sans jamais s'écouter ni se répondre. » Il propose comme remède « de ne placer les duos que dans des situations vives et touchantes », où la passion fait oublier les bienséances théâtrales ; et surtout, « de traiter le plus qu'il est possible le duo en dialogue ». Il cite deux exemples célèbres, empruntés à Pergolesi, le duo de Mégaclès et d'Aristée dans l'*Olimpiade* et le duo comique de *la Serva Padrona* (« Lo conosco a quegl'occhietti »).

Les apologistes de la musique française prennent la défense des duos simultanés et continus. Voici comment l'un d'eux répond au passage de Rousseau qui vient d'être cité : « ...Je lui demande s'il est contre nature que deux personnes éprouvent un sentiment uniforme ou un sentiment contraire dans le même temps. Il me semble que rien n'est plus naturel et plus ordinaire. Or, dès qu'il

1. Romagnesi et Riccoboni fils, *Hippolyte et Aricie*, Parodie (1733). Bibliothèque Nationale, ms. fr. 9.334, f. 35.

2. Grimm, *Lettre sur Omphale* (1752), dans *Correspondance litt.*, XVI, 296. — Dès 1710, De Brosses signale la rareté et la beauté des duos italiens : « Presque tous leurs airs sont à voix seule ; à peine a-t-on deux ou trois duos dans tout un opéra, et quasi jamais de trio. Les duos sont consacrés au genre tendre et touchant, aux situations pathétiques de la pièce ; ils sont d'une beauté merveilleuse, et produisent un extrême attendrissement. » (*Lettres familières écrites d'Italie*, éd. Colomb, II, 334.)

3. *Lettre sur la musique française* (1753), éd. Furne, III, 533. — *Dictionnaire de musique*, art. *Duo*.

est possible qu'elles l'éprouvent, il est convenable qu'elles l'expriment. Alors ce ne seront plus deux personnes qui se parlent à la fois ; mais deux personnes qui à la fois manifestent la situation particulière de leur cœur ; dispensées par conséquent, et même absolument hors d'état de s'écouter et de se répondre [1]. »

Cette apologie est très spécieuse, et elle peut s'appliquer à la plupart des duos de l'opéra français. Mais il faut reconnaître que sur ce point la critique de Rousseau avait pour elle le bons sens et un juste sentiment des nécessités du drame. Les occasions sont rares qui peuvent donner matière à un duo vraiment naturel. Et le chant simultané de deux personnes ne devrait être considéré que comme un moment exceptionnel et passager du chant dialogué. Cette polémique a du moins l'intérêt de nous indiquer sur quels points nous devons porter notre attention en étudiant le mode d'emploi et la structure musicale du duo dans l'opéra de Rameau.

Rameau emploie le duo d'une manière extrêmement variée. Mais on ne peut pas dire qu'il ait réalisé sur ce point des innovations importantes. Il ne fait guère que suivre une tradition bien établie dans l'opéra français. Pour presque tous les cas qui vont être envisagés, on pourrait trouver denombreux exemples analogues dans l'œuvre de ses devanciers et surtout des musiciens de la Régence.

La façon la plus naturelle et la plus vraisemblable de faire intervenir le duo consiste à lui confier de très courts fragments, isolés au milieu des autres formes du chant dramatique. C'est le seul emploi du duo qui trouve grâce devant la critique des partisans de la «raison». «Dès qu'il renferme plus d'un vers ou deux, il y a quelque chose de trop concerté où l'on découvre un art qui déplaît [2]. » Ce duo fragmentaire, dont l'étendue est comprise entre une et huit mesures convient très bien aux exclamations, aux mouvements de surprise, aux gestes de supplication ou d'exhortation, comme dans les phrases suivantes : « Quel généreux effort ! quelle vertu suprême ! » [3], « Hippolyte (Aricie), est-ce vous que je vois ? » [4], « Dëesse, pardonnez ! » [5], « Arrête, dieu vengeur, arrête ! » [6]. Parfois, ce fragment est amplifié par la répétition [7], ou bien par une seconde phrase explicative [8]. Mais il s'agit toujours d'un simple fragment, étroitement

1. Laugier, *Apologie de la musique française* (1754), p. 56-57.
2. De Mably, *Lettres sur l'opéra*, 158.
3. *Castor*, V, 6, 201 (Télaïre et Castor). Trois mesures au cours du récitatif.
4. *Hippolyte*, V, 7, 211. Deux mesures, précédant un duo complet.
5. *Hippolyte*, I, 5, 65 (Hippolyte et Aricie). Une mesure et demie au cours du récitatif.
6. *Castor*, V, 4, 195-196 (Télaïre et Castor). Deux mesures, au milieu du récitatif accompagné.
7. *Les Fêtes d'Hébé*, II, 8, 171, « A ces derniers accords, guerriers, joignez vos voix » (Iphise et Lycurgue). Huit mesures avant un chœur.
8. *Zoroastre*, IV, 3, 178, « O dieux ! quelle douleur mortelle ! L'amour et le bonheur éclataient dans leurs yeux ». (Erinice et Abramane.) Huit mesures au cours du récitatif.

dépendant de ce qui l'entoure et d'ailleurs généralement dépourvu de conclusion tonale. Le duo est ici employé à la façon d'une réplique de récitatif simple ou d'une phrase de récitatif mesuré. Cet emploi, qui a un intérêt plus dramatique que musical, est tout à fait caractéristique de la conception française de l'opéra.

Mais naturellement, le duo joue le plus souvent le rôle d'un air véritable, ayant son unité et sa construction définie. Ces duos indépendants, formant un tout complet, interviennent dans l'opéra à la façon d'un air des scènes ou du divertissement. C'est surtout dans les scènes que leur apparition pourrait choquer la vraisemblance. Elle doit être amenée d'une manière plausible, ce qui arrive généralement dans l'opéra de Rameau. Le duo y apparaît dans un moment particulièrement dramatique par l'exaltation croissante des personnages, ou par la nature même de la situation, ou par le caractère marquant des paroles prononcées.

Le plus souvent, les deux personnages expriment un même sentiment ou une même idée, et emploient des paroles à peu près identiques. C'est ce qu'on pourrait appeler le duo *unanime*. A ce genre appartiennent naturellement les duos d'amour, qui sont amenés par un récitatif de plus en plus mouvementé ou par un air, déjà lyrique de lui-même. Tels sont le duo d'Hippolyte et d'Aricie, « Tu règnes sur nos cœurs »[1] et celui de Zoroastre et d'Amélite, « Par une chaîne éternelle »[2]. Les duos d'amour ne sont pas nombreux dans les scènes de l'opéra de Rameau et aucun ne nous satisfait pleinement[3]. La mélodie n'est pas assez prenante pour dissimuler la fadeur des paroles et la régularité un peu conventionnelle du développement musical. Ces défauts, soulignés par le jeu des deux voix, ressortent d'une manière d'autant plus fâcheuse que les passages précédant le duo sont généralement d'un réel intérêt. On éprouve très nettement cette impression dans le duo d'*Hippolyte*, qui sert de conclusion à la belle scène des aveux.

On trouve toutefois, dans l'admirable quatrième acte de la seconde version de *Dardanus*, un duo de deux amants, qui se maintient à la hauteur du reste de la scène. Mais ce n'est pas à proprement parler un duo d'amour. Iphise et Dardanus luttent de générosité, et chacun d'eux offre sa vie pour l'autre. Après

1. *Hippolyte*, 1, 2, 40, après la scène où Hippolyte et Aricie se révèlent leur amour.

2. *Zoroastre*, III, 5, 128, après un air très touchant d'Amélite.

3. Celui de Naïs et de Neptune, dans *Naïs* (III, 5, 397) est parmi les plus acceptables, sans doute parce que les paroles en sont extrêmement simples (« Que je vous aime ! »). Celui de *Zoroastre*, dont les paroles sont citées plus loin (p. 271), est peut-être le meilleur de tous, mais il est en partie dialogué (Version 1756, V, 7, 255, duo d'Amélite et de Zoroastre, « Que ces nœuds sont charmants ! »). On peut mentionner encore celui de Memphis et de Canope, dans *les Fêtes de l'Hymen* (II, 6, 187, « Vous m'aimez, je n'en puis douter »).

le beau dialogue récitatif qui a été cité plus haut (p. 140), les deux amants chantent ensemble :

Frappez, dieux tout puissants,
Que mon trépas délivre
L'objet qui règne sur mon cœur !
Je demande la mort avec la même ardeur
Que l'on demande à vivre [1].

Malgré l'insuffisance des paroles, ce duo de 35 mesures, d'une mélodie très bien venue et d'une harmonie toujours efficace, est un digne couronnement du récitatif dramatique qui précède.

Les serments et les conjurations donnent lieu également à des duos unanimes, où Rameau paraît s'être senti plus à l'aise. Le serment d'Anténor et de Teucer (« Mânes plaintifs ») en est un bon exemple [2], ainsi que la conjuration d'Erinice et d'Abramane, appelant contre Zoroastre les puissances de l'enfer [3]. Les duos de ce genre sont l'équivalent des récitatifs accompagnés solennels ou des airs-monologues de prière. Les exhortations se présentent quelquefois sous la forme de duos, qui rappellent les airs d'exhortation du dialogue. Tel est, dans *Dardanus*, un nouveau duo d'Anténor et de Teucer (« Par des jeux éclatants consacrez la mémoire »), repris ensuite par le chœur. Ce duo suit immédiatement le duo « Mânes plaintifs ». On a ainsi ce cas peut-être unique de deux duos chantés par les mêmes personnages et se succédant sans interruption [4].

Il arrive aussi, moins fréquemment, que les deux personnages en présence expriment des sentiments opposés ou des idées différentes. Alors le duo pourrait être appelé *divergent*. Cette sorte de duo, où l'unité musicale doit se concilier avec la diversité de l'expression, a été employée par Rameau d'une manière assez originale. C'est peut-être la seule innovation qu'on puisse lui attribuer en cette matière. Sans doute on rencontre chez ses devanciers français quelques exemples de duos divergents [5]. Mais ils sont beaucoup plus rares, et ils sont loin de présenter la même indépendance mélodique des deux parties. La mode

1. *Dardanus* (Version 1744), IV, 4, *40-41*. Accompagné par la simple basse continue. Les trois premiers vers sont répétés ensuite sur une mélodie nouvelle. C'est cette forme tripartite que nous avons nommée, à propos des airs, le *rondeau de paroles*.

2. *Dardanus*, I, 3, 62.

3. *Zoroastre*, IV, 4, 193. Ce duo se rattache au genre des duos de haine, inauguré par le duo d'Armide et d'Hidraot dans l'*Armide* de Lully (II, 2, 111).

4. *Dardanus*, I, 3, 65. Les deux duos sont bien distincts. Le second est même précédé d'un prélude spécial. Le tout constitue un ensemble de près de 100 mesures, tout entier en duo simultané.

5. V. Mouret, *Les Amours des dieux*, II, 6, 39, duo de Calisto et de Niobé, « O vous qui partagez mes (ses) transports furieux, Bravez (craignez) le fer, bravez (craignez) la foudre ». Toute la diversité d'expression se réduit à peu près à la différence des mots.

du duo divergent, qui paraît être venue d'Italie, s'était peu à peu répandue en France pendant la première moitié du XVIII[e] siècle. On en trouve un souvenir dans ces « duos contradictoires » que raille Favart au cours de sa comédie du *Procès des Ariettes et des Vaudevilles* (1760) [1].

Dès *Hippolyte et Aricie*, Rameau donnait un remarquable exemple du genre dans le duo de Thésée et de la furie Tisiphone, qui s'acharne après lui [2]. Selon le procédé courant, les paroles sont à peu près les mêmes pour les deux personnages. (« Contente-toi d'une victime. — C'est peu pour moi d'une victime »). Mais elles sont traitées en un contrepoint très mouvementé, qui donne à chaque voix une personnalité différente. — Dans *Zoroastre*, l'opéra de Rameau le plus riche en duos, on trouve un duo divergent encore plus caractéristique ; car, pendant la première moitié, les paroles des deux voix sont complètement différentes. C'est le duo entre Zoroastre et Abramane, qui luttent l'un contre l'autre en opposant leurs puissances magiques. Malgré cette magie, l'ensemble est d'une véhémence très intéressante [3].

Dans le divertissement, où les exigences dramatiques sont considérablement relâchées, les duos sont admis par tout le monde. Ils ajoutent à la variété et à l'intérêt musical. Ils peuvent prendre toutes les formes des airs du divertissement. Tantôt, ce sont de véritables danses chantées. Le duo « Paix favorable », au troisième acte de *Dardanus*, reproduit très heureusement la mélodie de l'air de danse précédent, qui est tiré lui-même de la pièce de clavecin *Les Niais de Sologne* [4]. Tantôt, les duos sont traités comme les airs autonomes du divertissement, avec le même genre de mélodie nettement dessinée. Tel est, dans *Zoroastre*, le duo « Zéphyrs comblez notre attente », qui conserve le rythme d'une gavotte [5]. Certains duos plus étendus représentent même l'équivalent de l'ariette, comme celui de Zaïs et Zélidie, « Transports ravissants de ma flamme », au dernier acte de *Zaïs* [6]. Les duos du divertissement, qui apparaissent à un moment de détente et d'entente, ne comportent naturellement aucune opposi-

1. « Ces deux autres qui se tournent le dos, c'est le *Duo Contradictoire :* et oui et non, et si et mais, non non non non non non , si si si si si si. » Cité par Cucuel, *La critique musicale dans les « revues » du XVIII[e] siècle* (*Année musicale*, 1912, p. 189).

2. *Hippolyte*, II, 1, 76. Grimm cite avec éloge ce duo dans la *Lettre sur Omphale* (*Correspondance litt.*, XVI, 300). — *Hippolyte* contient encore un autre duo divergent, supprimé en 1742 : III, 3, 125, Phèdre et Hippolyte (« Ma fureur va tout entreprendre »).

3. *Zoroastre*, V, 4, 265 (« Ciel ! laisse éclater ton courroux. — Frappons, les dieux sont pour nous »). — Ni *Castor*, ni *Dardanus* ne contiennent de duo divergent. On en trouve deux dans *les Paladins* : I, 3, 19 (Nérine et Orcan) et I, 6, 44 (Atis et Orcan).

4. *Dardanus*, III, 3, 168 (Un Phrygien et une Phrygienne). — Cf. *Fêtes d'Hébé*, I, 8, 282, « Dieu d'amour, dieu qui nous blesse » (Alcée et Sapho). Sur l'air du 2[e] *rigaudon*.

5. I, 3, 37 (Céphie et Zélise).

6. IV, 6, 387. Avec de longues vocalises. — Cf. *Fêtes de Polymnie*, Prologue, 1, 35, duo de Mnémosyne et du Chef des Arts (« Jupiter, lance la foudre »).

tion entre les deux personnages. Ce sont tous des duos unanimes, dont le principal attrait est d'ordre musical plutôt que dramatique. Ils constituent un excellent numéro de concert, et Rameau les a traités le plus souvent d'une manière fort agréable.

Pour ce qui est de la structure musicale, il faut remarquer tout d'abord que bien des pièces intitulées « duos » ne comportent pas d'un bout à l'autre le chant simultané des deux voix. Plusieurs contiennent des passages plus ou moins longs où l'une des deux voix chante seule. Il y a donc des duos *continus* et des duos *intermittents*.

Le duo continu, surtout s'il se prolonge, est celui qui mérite le plus le reproche d'invraisemblance, quand il intervient au cours du dialogue dramatique. C'est de beaucoup le plus fréquent dans notre théâtre lyrique, et Marmontel le considère, non sans exagération, comme le type du duo français : « Dans le duo de l'opéra français, tel qu'on l'a fait jusqu'à présent, les deux personnes disent d'un bout à l'autre la même chose et parlent sans cesse à la fois : c'est là ce qu'il y a de plus éloigné de la vérité, et en même temps de moins agréable [1]. » Rameau, comme ses devanciers, a fait un assez large emploi du duo continu et il est particulièrement visé dans les diverses critiques qui ont été adressées aux duos français. La plupart des exemples déjà cités sont des duos continus, notamment, au premier acte de *Dardanus*, ces deux duos juxtaposés d'Anténor et de Teucer, qui forment un ensemble de près de cent mesures. Rameau n'a donc pas réagi, sur ce point, contre le style traditionnel et il n'a jamais songé à exclure le duo continu des scènes de son opéra [2].

Mais il a également employé le duo intermittent, qui d'ailleurs n'est pas absent de l'opéra français, même depuis Lully. Il y a deux manières de faire alterner le chant à voix seule avec le chant simultané dans le duo intermittent. En réservant une des parties du morceau pour le chant simultané, on peut faire exécuter l'autre soit par une seule des deux voix, soit par les deux voix chantant successivement en un dialogue plus ou moins vif.

Dans le duo intermittent avec solo, le chant simultané se juxtapose au chant à voix seule de la même manière que dans certains airs avec chœur. Le cas le plus fréquent est l'emploi du duo pour former le refrain d'un ensemble en rondeau dont le couplet est dit par une voix seule. Tel est, dans le prologue des *Fêtes d'Hébé*, le « duo en rondeau » d'Hébé et de l'Amour, dont les deux couplets sont chantés par l'Amour seul [3]. Le chant simultané peut même

1. Marmontel, *Eléments de littérature*, art. *Duo*.
2. Toutefois, il n'y a dans les scènes de *Castor* aucun duo d'aucune sorte.
3. *Fêtes d'Hébé*, Prologue, 5, 42 (« Volons sur les bords de la Seine »).

n'apparaître qu'à la reprise du refrain, et l'ensemble a ainsi plutôt l'aspect d'un air que d'un duo [1].

Mais la forme la plus intéressante du duo intermittent est certainement le duo avec dialogue, ou, comme on dit couramment à l'époque de Rameau, le *duo dialogué*. C'est le seul qui soit admis par les adversaires du duo continu. On a vu que Rousseau le recommande expressément, à l'exemple des Italiens, et Grimm n'en envisage pas d'autre dans sa définition du duo. « Le *duo* ou *duetto*, écrit-il, est donc un air dialogué, chanté par deux personnes animées de la même passion ou de passions opposées. Au moment le plus pathétique de l'air, leurs accents peuvent se confondre, cela est dans la nature : une exclamation, une plainte peut les réunir ; mais le reste de l'air doit être en dialogue [2]. »

Dans la plupart des cas, le dialogue occupe une portion définie de l'ensemble, tandis que l'autre portion est consacrée au chant simultané. Si l'ensemble est binaire. A sera en dialogue et B en duo [3]. S'il s'agit d'un air en rondeau, le refrain sera en duo et le couplet en dialogue [4]. De tels ensembles se rencontrent déjà chez Lully, et notamment dans *Psyché*, où Vertumne et Palémon font entre eux, dit la partition, « une manière de dialogue » [5]. Ces dialogues ne sont généralement pas très vifs : ce sont des phrases assez étendues, d'ordinaire deux par couplet, qui se répondent symétriquement.

Pourtant Rameau a employé aussi, trop rarement à notre gré, un dialogue beaucoup plus animé, qui se rapproche de la conception italienne. Il ajoute à *Zoroastre*, dans la version de 1756, un duo avec dialogue qui présente la disposition suivante [6] :

ZOROASTRE.

Que ces nœuds sont charmants !

AMÉLITE.

Qu'ils flattent ma tendresse !

1. *Zoroastre*, III, 7, 140, duo d'Amélite et de Zoroastre, « Hélas ! le trouble et les tourments ». (A et B sont chantés par Amélite, et seule la reprise de A par le duo.) — Cf. *Ibid.*, I, 2, 53, duo de Cénide et d'Abénis, « Pour la fête la plus belle ». (Le duo ne forme que la troisième partie d'un rondeau de paroles.)

2. Grimm, *Du poème lyrique* (1765), dans *Correspondance litt.*, XVI, 371. C'est la conception italienne. Marmontel décrit dans des termes analogues le « duo italien », par opposition au duo continu des Français, caractérisé par le passage cité plus haut (*Eléments de littérature*, art. *Duo*). C'est Métastase qui est le grand maître des paroles de duo disposées en répliques symétriques.

3. *Indes galantes*, III, 4, 178, Zaïre et Tacmas (« Peut-on aimer dans l'esclavage ? »).

4. *Zoroastre*, III, 9, 158, duo de la Fée et du Génie (« Volez dans la carrière »).

5. *Psyché*, Prologue, I, 16. Ensemble composé de deux couplets en dialogue (sur la même musique), suivis chacun d'un refrain dont la première partie est encore en dialogue mais dont la fin est en duo simultané. — Cf. *Bellérophon*, IV, 3, 213, duo d'une Napée et d'une Dryade, « Plaignons les maux ». (Rondeau avec B en dialogue).

6. *Zoroastre* (version 1756), V, 7, p. 255 de la partition manuscrite.

ZOROASTRE.

Que je vous aime !

AMÉLITE.

Doux retour !

Ensemble.

Toute mon âme est à l'amour :
Il l'enchaîne à jamais, qu'il l'enflamme sans cesse.

La construction est binaire : le dialogue occupe la première partie et le duo la seconde, d'ailleurs beaucoup plus développée, grâce aux répétitions et aux vocalises. Mais, malgré le développement du chant simultané, il est à remarquer que ce duo est considéré par les contemporains comme le type du « duo dialogué » [1]. Il paraît avoir joui d'une grande faveur auprès du public : la musique en est reproduite intégralement dans le *Sentiment d'un harmoniphile*, et, vingt ans plus tard, Decroix le mentionne encore avec éloge [2].

Mais Rameau a écrit un autre duo dialogué encore plus caractéristique du genre, et tout à fait selon l'idéal de Rousseau et des philosophes. C'est le duo comique de la dernière scène de *Platée*, « un des meilleurs qui soient au théâtre français par le naturel de l'expression et la vérité du dialogue » [3]. Platée, furieuse et bafouée par le chœur, s'en prend à Cithéron de sa mésaventure, et un vif dialogue s'engage, plus cocasse que spirituel, mais traité avec beaucoup d'entrain, sans perdre le rythme du chœur, qui domine toute la scène :

PLATÉE (*à Cithéron qu'elle prend à la gorge*).

Tu vois ma rage,
Frémis d'effroi !
D'un tel outrage
Je n'accuse que toi.

CITHÉRON (*surpris*)

Que moi ?

PLATÉE.

Oui, toi !

CITHÉRON.

Moi ?

1. *Sentiment d'un harmoniphile* (1756), p. 156 : « Ces heureux amants, en se livrant aux plus doux transports, épanchent leur joie dans cet élégant duo dialogué, qui peint tout le feu de leur situation. »

2. *L'ami des arts* (1776), p. 171 : « Il n'est point de musicien qui ne se glorifiât d'avoir fait... le duo de *Zoroastre* : *Que ces nœuds sont charmants* ! ».

3. *Mercure*, mars 1754. Cité par Malherbe, *Commentaire*, XXXIV.

Ensemble

PLATÉE.

Non, non, non, je n'accuse que toi.

CITHÉRON.

N'accusez que l'ingrat qui vous manque de foi.

Ces paroles, diversement combinées, sont répétées plusieurs fois dans un développement surtout musical, mais jamais le chant simultané n'intervient ailleurs qu'à l'endroit indiqué ci-dessus. C'est là le type par excellence du duo dialogué. La simultanéité des deux voix est presque entièrement remplacée par la rapidité du dialogue. C'est une forme d'art absolument opposée à celle des grands duos continus, et qui ne semble pas être représentée dans l'opéra français avant Rameau. Nous avons ainsi parcouru tous les divers aspects des duos de Rameau, considérés au point de vue de l'emploi du chant simultané.

Examinons maintenant l'écriture de ce chant simultané, qui reste malgré tout la forme de beaucoup la plus fréquente du duo dans l'opéra de Rameau. Il présente deux sortes d'écriture très différentes. Ou bien les deux parties vocales marchent d'un pas égal, en contrepoint note contre note, et forment entre elles une simple succession d'intervalles harmoniques : c'est ce qu'on peut appeler, par une abréviation commode, le duo *harmonique*. Ou bien les deux parties vocales conservent chacune une mélodie relativement indépendante, et se combinent librement suivant tous les artifices du contrepoint figuré : c'est le duo *polyphonique*. De Bethizy, avec d'autres termes, fait une distinction analogue, quand il divise les duos en « simples » et en « travaillés ». « Les duos simples sont ceux dont les parties ne forment ensemble ni imitations, ni fugues, ni contrastes..... Les duos travaillés sont ceux dont les parties forment ensemble des imitations et des fugues, ou du moins contrastent ensemble [1]. »

Les duos de style harmonique sont extrêmement fréquents dans l'opéra français. Lully n'emploie presque jamais d'autre écriture. Mattheson, en 1737, voit encore dans le contrepoint note contre note la caractéristique du duo français, opposé au duo italien : « Le *duetto* ou air à deux voix, est composé à la façon italienne ou à la française..... Les *airs à deux* français aiment le contrepoint égal ; les voix chantent les paroles en même temps, l'une que l'autre, et l'on n'y trouve rien de concertant, ou peu de chose, çà et là..... [2]. » Les duos italiens, au contraire, sont d'une nature « fuguée, intriguée et pleine d'artifices ». Mais Mattheson songe encore, presque uniquement, à Lully pour la France et à

1. *Exposition*..... 2e édit. (1764), p. 276. Quand les deux voix d'un duo simple « chantent en même temps les mêmes paroles », le duo est dit « syllabique ».

2. *Kern melodischer Wissenschaft* (1737). Cité par Pirro, *L'esthétique de Bach*, 316.

Steffani pour l'Italie. Or, au moment où il écrit, le style s'est déjà transformé dans les deux pays, et les rôles sont presque renversés. Les Français, sous l'influence même de l'Italie, se sont initiés au duo polyphonique ; et les Italiens, comme on l'a déjà entrevu pour le duo dialogué, ont adopté un style beaucoup plus simple, où les passages de chant simultané, d'ailleurs de plus en plus réduits, sont traités presque toujours d'une manière harmonique. Dans les duos de Rameau, l'écriture harmonique et l'écriture polyphonique sont représentées toutes deux, et même avec une prépondérance de cette dernière.

L'écriture harmonique est d'un emploi tout indiqué dans le duo fragmentaire, qui a une fonction uniquement dramatique et qui doit avoir la netteté d'une phrase de récitatif [1]. Ce style convient aussi à la plupart des duos unanimes, et notamment aux duos légers et gracieux, qui ne comportent pas une grande animation [2]. Les expressions solennelles s'en accommodent également, comme on peut le voir dans la première partie du duo de *Dardanus*, « Mânes plaintifs », où Anténor et Teucer prononcent leur serment [3] :

Les intervalles harmoniques les plus employés sont naturellement la tierce et la sixte, qui donnent à peu de frais un ensemble agréable et chantant. Rameau lui-même les recommande : « Dans le duo, vraiment duo, tout doit chanter agréablement : si ce sont deux parties accompagnées d'une B. C., pour lors les tierces ou sixtes doivent être les plus usitées entre elles [4]..... » On trouve chez Rameau comme chez ses devanciers de longs passages en duo qui sont formés uniquement par des suite de tierces ou de sixtes [5]. C'est là le procédé qu'indique Rousseau, pour le cas où le musicien est obligé d'employer le chant simultané au lieu du dialogue. « Quand on joint ensemble les deux parties (ce qui doit se faire rarement et durer peu), il faut trouver un chant susceptible

1. Voir par exemple *Hippolyte*, I, 5, 65 : « Déesse, pardonnez ! » (Hippolyte et Aricie ensemble).

2. *Dardanus*, III, 3, 168, « Paix favorable ».

3. I, 3, 62.

4. *Code de musique pratique* (1760), p. 161. Dans le cas seulement où la partie inférieure se confond avec la basse, elle doit suivre parfois une marche différente, pour remplir sa fonction de basse.

5. *Fêtes d'Hébé*, I, 3, 68, duo d'Alcée et de Sapho. (La vocalise de trois mesures sur « Lance » est tout entière à la tierce.) *Ibid.*, I, 5, 94-95, duo de la Naïade et du Ruisseau. (Le refrain du rondeau est tout entier à la sixte.)

d'une marche par tierces ou par sixtes, dans lequel la seconde partie fasse son effet sans distraire de la première [1]. »

Mais les musiciens français, depuis le début du siècle, et surtout depuis Campra, ne se contentent plus du style harmonique dans la composition de leurs duos. Ils emploient avec complaisance cette écriture polyphonique qu'ils ont apprise des Italiens au temps de Steffani, et qu'ils ont conservée alors que les Italiens la délaissaient. Ils en proclament la valeur et la nécessité contre les italianisants eux-mêmes. Tandis que Rousseau veut appliquer au duo le principe de l' « unité de mélodie », les partisans de la musique française se font les défenseurs de la « double mélodie », dont ils trouvent de nombreux exemples dans les œuvres de Rameau. Le chant simultané par tierces et par sixtes leur paraît insuffisant pour la variété d'expression du duo. « Un pareil chant serait contre nature dans la situation de deux personnes qui éprouvent à la fois deux sentiments contraires : et lors même que c'est un sentiment uniforme qui les occupe, il est assez naturel que chacune ait sa manière différente de sentir relativement à la diversité du caractère ; il n'est donc pas hors de propos que chacun conserve dans l'expression cette manière différente, et alors la double mélodie, bien loin d'être contre nature, en rend plus exactement les diversités [2]. » Ici la position des Français est très forte. On a dû concéder à Rousseau, à propos du duo dialogué, que le chant simultané des deux voix ne devrait être employé que rarement au théâtre. Mais quand il est employé, il est plus naturel que chaque voix conserve une certaine liberté de mouvement et d'expression, plutôt que de rester étroitement enchaînée à l'autre voix.

Rameau traite quelquefois tout un duo dans cette écriture polyphonique. On la rencontre soit pour des duos unanimes [3], soit surtout pour des duos divergents, comme celui de Thésée et de la Furie au second acte d'*Hippolyte* [4]. Mais le plus souvent les passages polyphoniques alternent avec des passages harmoniques : tel est le duo d'Alcée et de Sapho dans *les Fêtes d'Hébé* [5]. Une disposition fréquente consiste à consacrer une section de l'air au style polyphonique, tandis que l'autre est traitée harmoniquement. C'est ainsi que

1. *Dictionnaire de musique*, art. *Duo*.

2. Laugier, *Apologie de la musique française* (1754), p. 58. — Scheibe, dans son *Critischer Musikus* (1740), recommande le même genre d'écriture, « quand chaque voix parle d'après une passion qui lui est particulière et contraire à celle que l'autre interprète. On ne pourra jamais les exprimer convenablement et avec naturel, si l'on ne possède pas assez d'adresse pour relier ensemble deux mélodies contraires, et les fondre en une seule harmonie. » (Cité par Pirro, *L'esthétique de J.-S. Bach*, 323.)

3. *Dardanus*, I, 3, 65, duo d'Anténor et de Teucer (« Par des jeux éclatants »).

4. II, 1, 76, « Contente-toi d'une victime ». Les deux voix chevauchent presque d'un bout à l'autre du duo, ce qui produit une vive impression d'animation et de lutte. — Cf. *Ibid.*, III, 3, 125, duo de Phèdre et d'Hippolyte (« Ma fureur va tout entreprendre »).

5. I, 3, 66, « Dieu des vers ». Le *Mercure* de janvier 1765 signale ce duo avec éloge.

dans le duo de *Dardanus*, « Mânes plaintifs », dont le début a été cité plus haut, la première section est à peu près entièrement note contre note, tandis que la seconde, qui débute ainsi, relève nettement de la polyphonie [1] :

Ce genre de duo, harmonico-polyphonique, apparaît déjà çà et là chez Lully, mais il ne se développe pleinement que dans le théâtre de Campra [2], d'où procède en grande partie le style des duos de Rameau.

Comme le fait entrevoir l'exemple précédent, les imitations, les canons plus ou moins prolongés, les réponses fuguées, sont constamment employés dans les parties polyphoniques des duos de Rameau comme d'ailleurs dans ses autres ensembles vocaux [3]. L'imitation convient parfaitement à ce genre de morceaux, quand chaque personnage doit prononcer les mêmes paroles. F. de Castillon en décrit les avantages avec beaucoup de finesse dans le *Supplément de l'Encyclopédie*. « Je ne vois pas, dit-il, comment les duos, les trios, etc. pourront avoir lieu sur le théâtre sans imitation. Fera-t-on chanter les deux parties ensemble à la tierce ou à la sixte ? Quel ennui pour peu que la pièce soit longue !... Est-il plus naturel que deux, trois ou plus de personnes commencent à chanter toutes ensembles les mêmes paroles sur le même air, ou qu'elles commencent à quelque distance l'une de l'autre, et en mettant dans leur chant des différences analogues à leur caractère, sans que pour cela le chant d'une des personnes contredise celui de l'autre [4] ? »

1. *Dardanus*, I, 3, 63. Le même thème est repris dans l'accompagnement.

2. Voir par exemple *les Fêtes Vénitiennes* (*Les devins de la place St Marc*, 1, 37), duo de Zélie et de la Bohémienne, « Un cœur fidèle qui s'engage ».

3. Voir entre autres *les Fêtes d'Hébé*, Prologue, 2, 12, duo d'Hébé et de Momus (« Séduisantes immortelles »). — *Les Indes galantes*, Prologue, 5, 38, duo de l'Amour et d'Hébé, 2e partie (« Est-il un coeur dans l'univers »).

4. *Supplément de l'Encyclopédie*, art. *Imitation*.

La physionomie du duo varie également suivant la nature des voix employées. La disposition la plus fréquente est celle qui utilise deux voix élevées, soutenues par une basse-continue indépendante, à laquelle peut s'ajouter un accompagnement d'orchestre. Le duo peut avoir lieu aussi entre deux parties vocales dont la plus basse (qui n'est pas nécessairement une voix de basse) est doublée par la basse-continue. Il y a enfin le duo écrit pour deux voix de basse, dont l'une ou l'autre se confond quelquefois (mais pas toujours) avec la basse-continue [1].

Ces duos de basses produisaient une grande impression sur le public français. Il y en avait un particulièrement célèbre dans le répertoire de l'Académie Royale de Musique, celui du *Tancrède* de Campra[2]. Rousseau déclare cependant que « jamais duo de basses n'a fait un bon effet », parce que les tierces, qui sont l'âme du duo, « veulent être portées dans le haut »[3]. L'opéra de Rameau contient plusieurs duos de cette espèce. Les deux duos successifs de *Dardanus*, entre Anténor et Teucer, sont pour deux voix de basse. Les fragments que nous avons cités du premier (« Mânes plaintifs ») donnent une idée de la conduite des voix dans ce genre particulier de duo. La basse-continue se confond par endroits avec la voix de Teucer, mais parfois aussi, elle est complètement indépendante, notamment dans la seconde partie, où elle prend une part active aux imitations de la polyphonie. Il y a en outre un accompagnement de violons, qui évolue librement au-dessus de l'ensemble [4].

Pour l'accompagnement, on peut appliquer au duo la plupart des remarques qui ont été faites au sujet de l'accompagnement des airs. Il n'est pas rare que l'orchestre concerte avec les voix, même dans les duos pour voix élevées. Parfois, comme on l'a vu à propos des airs, les voix se posent sur une symphonie qui a déjà été jouée par l'orchestre seul et qui est redite, d'un bout à l'autre comme accompagnement de duo [5]. Mais le simple accompagnement de la basse-continue, plus ou moins figurée, est aussi extrêmement fréquent. Tous les duos d'*Hippolyte et Aricie*, même les plus dramatiques, sont accompagnés de cette manière. C'est là un excellent type d'accompagnement pour les

1. Ces « trois espèces de duo » sont nettement distinguées par de Bethizy dans son *Exposition de la théorie...*, 2e édit. (1764), p. 275-276.

2. *Tancrède*, I, 2, 71, duo d'Argant et d'Isménor («Suivons la fureur et la rage »). Il fit sensation en son temps (1702), car c'était un des premiers exemples du genre, du moins en France. Cependant, Lully s'y était essayé une fois, dans *Proserpine* (II, 7, 172).

3. *Dictionnaire de musique*, article *Tierce*.

4. *Dardanus*, I, 3, 62. — Cf., dans — les *Fêtes d'Hébé* (I, 7, 100), le duo d'Alcée et d'Hymas (« Chantez Sapho, chantez sa gloire »).

5. *Castor*, I, 4, 60, duo de deux athlètes (« Eclatez, fières trompettes ») ; — *Indes galantes*, IV, 6, 261, duo de Zima et d'Adario (« Forêts paisibles »). Dans ce dernier exemple, la partition gravée indique expressément le procédé : « Cet air se joue sur les violons avant qu'il serve d'accompagnement au duo. »

duos mouvementés. Les deux voix y conservent leur pleine valeur expressive, tout en étant suffisamment soutenues par la réalisation de la basse-continue. D'ailleurs la mélodie de cette basse instrumentale peut être elle-même très active et concourir à l'expression de l'ensemble comme une véritable troisième partie concertante [1].

Quant à la construction, nous retrouvons de même dans les duos toutes les formes que nous avons distinguées à propos des airs : forme binaire, forme en rondeau plus ou moins régulier, et forme tripartite. La coupe tripartite, tout en restant plus rare que les autres, trouve même dans le duo un emploi assez indiqué, qui tient à la nature spéciale du chant à deux voix. La troisième partie C fournit au musicien l'occasion de reprendre les paroles qui ont été dites respectivement dans A et dans B, et de les superposer ou de les juxtaposer en un nouvel ensemble qui conclut sur la tonique [2].

Le mélange du duo avec les autres formes de la musique vocale détermine des combinaisons très variées, dont quelques-unes ont été déjà entrevues à propos du duo intermittent. Le chant à deux voix ne constitue pas alors une construction complète ; il n'est qu'une partie d'une construction plus vaste, dont il dépend parfois très étroitement. Uni avec le chant à voix seule, il forme le plus souvent le refrain d'un ensemble en rondeau. Combiné avec le chœur, il peut fournir à lui seul un couplet séparé, ou bien se superposer par instants à la masse chorale, comme on le verra mieux à propos des chœurs. Enfin, il alterne même avec la symphonie pour former un ensemble mi-vocal, mi-instrumental, comme dans ce « Rondeau gracieux » des *Fêtes d'Hébé*, dont le refrain est confié uniquement à l'orchestre, tandis que les deux couplets sont constitués respectivement par un chant dialogué et par un chant en duo simultané [3].

S'il faut en croire le témoignage de Chabanon, Rameau, vers la fin de sa vie, semble avoir jugé sévèrement les duos de ses opéras. Comme on lui demandait d'en ajouter un à une reprise des *Fêtes de l'Hymen et de l'Amour* : « Vous vous moquez, répondit-il, je n'en ai jamais fait de bons [4]. » Cette condamnation est

1. Voir par exemple le rôle de la basse dans le duo divergent de Phèdre et d'Hippolyte, « Ma fureur va tout entreprendre » (*Hippolyte*, III, 3, 125).

2. *Hippolyte*, III, 3, 125, duo, déjà cité, de Phèdre et d'Hippolyte, « Ma fureur va tout entreprendre » (Paroles de A et de B superposées dans C). — *Ibid.*, Prologue, 2, 17, duo de l'Amour et de Diane. « Non, non, je ne souffrirai pas » (Paroles de A et de B juxtaposées dans C).

3. *Fêtes d'Hébé*, Prologue, 2, 11, duo d'Hébé et de Momus. (Les Grâces dansent pendant le refrain instrumental.)

4. *Mercure*, avril 1772, I, 169. Le passage débute ainsi : « Ceux qui ont vécu avec Rameau les dix dernières années de sa vie, ont pu l'entendre se juger et se condamner lui-même sur ce que nous appelons les ariettes et sur les duos. » (*Sur la musique, à l'occasion de Castor.*)

assurément trop radicale. Les duos que nous avons cités d'*Hippolyte*, de *Dardanus*, de *Platée*, de *Zoroastre*, sont là pour en témoigner. Si l'on admet le genre du duo continu, on ne peut contester que Rameau l'ait employé avec habileté et variété, s'inspirant tour à tour de l'élégance simple de Lully et du style plus concertant de Campra. Peut-être regrettait-il de n'avoir pas utilisé davantage la forme plus naturelle du dialogue. Peut-être aussi avait-il conscience de n'avoir jamais réalisé dans le genre du duo aucun de ces hauts chefs-d'œuvre qu'il nous a laissés dans les autres genres. Il faut reconnaître que cette forme d'art n'est pas de celles qui l'ont le plus heureusement inspiré. Mais s'il n'en a peut-être jamais tiré une seule page de premier ordre, il lui a toujours donné assez d'intérêt dramatique ou d'agrément musical pour qu'elle ne dépare point les meilleures scènes de ses opéras.

TRIOS ET QUATUORS

Les trios sont naturellement moins fréquents que les duos. Mais ils se détachent mieux de l'ensemble et ils ont donné lieu, dans l'opéra de Rameau, à des réalisations plus marquantes. La plupart des distinctions que nous avons faites pour les duos sont également applicables au chant à trois voix, bien que la présence d'une voix supplémentaire nécessite quelques remarques nouvelles.

A propos de leur emploi, on peut distinguer, comme pour les duos, des trios unanimes et des trios divergents. Les trios unanimes, où les trois voix expriment les mêmes sentiments avec les mêmes paroles, sont représentés dans l'œuvre de Rameau par plusieurs morceaux importants, dont un au moins est un véritable chef-d'œuvre. C'est le fameux *Trio des Parques*, dans *Hippolyte et Aricie*[1].

Non seulement cette œuvre est d'une grande beauté musicale et expressive, mais la forme même du trio est ici tout à fait justifiée au point de vue dramatique. Les Parques sont trois par définition et sont toujours représentées ensemble, trois vieilles femmes viriles et blêmes, telles qu'on les voit dans le tableau du Rosso, au musée Pitti de Florence. Leur prophétie, annoncée par le grandiose prélude, a un accent de mystère et d'horreur, qui est rendu sans aucune invraisemblance par le triple chant des voix masculines. On sent que Rameau a particulièrement soigné ce trio et qu'il avait voulu en faire une des pièces principales de sa partition. Malheureusement le *Trio des Parques* n'a peut-être jamais été exécuté en public tel que Rameau l'avait conçu. De son

1. II, 5, 110 (« Quelle soudaine horreur »). Il y a en réalité deux *Trios des Parques* dans ce deuxième acte d'*Hippolyte*. Celui-ci est le second. Le premier, beaucoup plus simple comme structure et comme harmonie, est conçu à la façon d'une réponse du dialogue (II, 4, 99 : « Du destin le vouloir suprême »). — On trouve déjà un *Trio des Parques*, d'une écriture plus courante, mais néanmoins d'une belle expression, dans l'*Isis* de Lully (IV, 7, 324, « Le fil de la vie »).

temps, on ne put trouver à l'Opéra de Paris des chanteurs assez habiles pour entonner sans défaillance le chant des passages enharmoniques[1]. De nos jours, la voix masculine aiguë de haute-contre ayant disparu, on la remplace par la la voix féminine de contralto, ce qui fausse complètement le caractère du morceau. « Ce trio, écrit d'Aquin, affecte tellement les sens que les cheveux se hérissent ; il n'y a point de terme pour bien rendre tout l'effet qu'il produit ; c'est au-dessus de l'agitation, de l'effroi, de la terreur ; il semble que la nature s'anéantisse et que tout aille périr[2]. »

Dans ce trio, il ne s'agit pas de trois personnages nettement individualisés, mais d'une sorte de personnage collectif, qui n'est pas sans analogie avec les collectivités plus nombreuses figurées par les chœurs. Il y a encore au moins deux autres trios de ce genre dans l'œuvre de Rameau, le petit *Trio des Grâces* dans *la Princesse de Navarre*[3], et le *Trio des Songes* de *Dardanus*, ce dernier avec chœur[4]. Ce sont là des trios unanimes par excellence, puisque les personnages n'y ont pas de personnalité distincte.

On trouve aussi quelques trios unanimes formés par des personnages déterminés, ayant un rôle effectif dans l'action. Tels sont le trio de Vénus, de l'Amour et de Mars, dans le prologue de *Castor*[5], le trio d'Hébé, de l'Amour et de Momus dans le prologue des *Fêtes d'Hébé*[6], et le trio de Thalie, de Thespis et de Momus dans le prologue de *Platée*[7]. Toutefois, il s'agit surtout de personnages de prologue, qui ont un caractère assez conventionnel. Et ces trios, tant par leurs paroles que par leur style musical, font encore songer aux petits chœurs des divertissements. Les personnages principaux du drame lui-même n'interviennent guère dans le chant à trois voix que sous la forme du trio divergent.

Le trio divergent, celui où les personnages expriment des sentiments différents, est certainement le plus intéressant au point de vue de l'action. Car il constitue une sorte de résumé vivant de la situation dramatique, et, parfois, un moment particulièrement mouvementé du drame lui-même. On n'en trouve guère que quatre ou cinq exemples dans l'opéra de Rameau. Mais ces rares emplois du trio divergent ont fait généralement une vive impression sur le public.

1. V. Rameau, *Démonstration du principe de l'harmonie*, 94. *Génération harmonique*, 153-154. — Rameau avoue lui-même qu'il faut « trois grands musiciens pour le chanter ». (*Erreurs sur la musique*, 59-60).

2. D'Aquin, *Siècle littéraire de Louis XV*, I, 70-71. D'Aquin avait donc vraisemblablement assisté à l'une des rares exécutions privées qui furent données de ce trio.

3. *Deuxième divertissement*, p. 40.

4. IV, I, 196.

5. Prologue, 2, 23 (« Ne formons que des jeux »).

6. Prologue, 3, 17 (« Chérissons le jour qui nous rassemble »).

7. Prologue, 2, 26 (« Cherchons à railler en tous lieux »).

Le premier se place à la fin de l'acte des *Incas*. Tandis que Phani et Carlos expriment la joie de leur union (« Pour jamais l'amour nous engage »), Huascar évincé s'abandonne à sa colère (« Non, rien n'égale ma rage ») [1]. Ici les trois personnages ne manifestent en réalité que deux sentiments : le chant d'Huascar contraste avec un duo unanime de Phani et de Carlos. Ce trio, d'un assez beau mouvement, resta longtemps présent à toutes les mémoires. Il est cité comme exemple de contraste musical par le *Mercure* d'octobre 1745, qui regrette que Rameau n'ait pas renouvelé la tentative dans le dernier acte des *Fêtes de Polymnie* [2]. Pendant la querelle des Bouffons, les partisans de la musique française ne manquent pas de le rappeler, pour montrer que « d'un double sentiment elle unit les nuances » [3].

Mais l'emploi le plus intéressant du trio divergent dans l'opéra de Rameau est certainement celui du troisième acte de *Castor*. Il y a là successivement deux trios de ce genre, dont le premier pourrait être dit de situation, et le second d'action [4]. Pollux, exhorté par Télaïre, se dispose à descendre aux Enfers malgré les supplications de Phébé, pour ramener Castor sur la terre. Dans le premier trio, chacun des trois personnages exprime ses propres sentiments. Télaïre renaît à l'espoir (« Je reverrai donc ce que j'aime »). Phébé se désespère (« O douleur extrême »). Et Pollux se résigne avec peine à se séparer de Télaïre (« Je ne verrai plus ce que j'aime »). La situation se trouve ainsi résumée par le chant des trois voix superposées. Mais voici que « les monstres et les démons sortent des enfers à travers des flammes ». Pollux doit les combattre pour forcer l'entrée des enfers. Alors un nouveau trio s'engage, qui accompagne l'action même du combat. Pollux, exhorté par la voix de Télaïre affronte les démons (« Tombez, rentrez dans l'esclavage ! »), tandis que Phébé les anime à la résistance (« Combattez, démons furieux »). Le trio reprend ensuite sous une nouvelle forme, par l'adjonction du chœur des démons, qui redouble l'animation de la scène. Ici, à la faveur de l'action, le chant simultané est tout à fait conforme à la vraisemblance dramatique. Ce trio fut longtemps célèbre au XVIII[e] siècle, jusqu'au jour où la faveur du public se porta vers un autre style [5].

4. *Indes galantes*, II, 7, 160. — On trouve de même dans *Acante et Céphise* un bref fragment en trio entre Acante, Céphise et le Génie, les deux premiers disant « Quel bonheur ! quelles délices » et le troisième « Quelle gêne ! quels supplices » (I, 7, 46).

2. *Mercure*, oct. 1745, p. 150. A la fin de l'article sur *les Fêtes de Polymnie*.

3. Dandré-Bardon, *L'impartialité sur la musique* (1754), p. 27.

4. III, 3, 120 et 4, 123. Les deux trios sont séparés seulement par deux vers de récitatif de Pollux (« Mais le ciel s'obscurcit, le jour pâlit d'effroi. Tout l'Enfer déchaîné s'élance contre moi »).

5. « Le trio *Rentrez, rentrez dans l'esclavage*, comme morceau de *facture*, a joui d'une grande réputation ; ce trio réussit moins aujourd'hui, parce que l'on juge l'effet plus que le travail du compositeur et plus que la combinaison des parties » (Chabanon, *Sur la musique à l'occasion de Castor* ; *Mercure*, avril 1772, I, 173).

L'œuvre de Rameau nous offre encore un autre exemple de trio divergent mouvementé, cette fois dans le genre comique. C'est le trio vif du troisième acte des *Paladins*, quand Argie vient de surprendre Orcan en conversation galante avec la fée Manto, déguisée en esclave [1]. Argie s'indigne plaisamment (« Quels feux honteux pour un sage ! »). Orcan est furieux contre elle (« Vengeons, vengeons cet outrage »), tandis que Manto essaye de le retenir (« Mon amour comblera tes vœux »). Le trio s'agrémente même d'un jeu de scène comique, indiqué sur la partition. Comme Argie veut s'en aller, Orcan « la tient par la manche ; Manto le retient à son tour, et ils marchent tous en cette posture à la suite l'un de l'autre ». A la fin du trio, Orcan « va s'appuyer contre la coulisse », en disant : « Je meurs de honte et de rage ». Ce trio de 62 mesures est d'un accent très juste et d'une agréable animation, que souligne encore l'accompagnement des violons. C'est un des rares morceaux de la pièce qui trouvèrent grâce devant le public. Le compte rendu des *Annonces* assure même qu'il « fait beaucoup de plaisir » [2].

Cet emploi du trio divergent, auquel l'évolution ultérieure de l'opéra ne nous a que trop habitués, est encore une nouveauté en France à l'époque de Rameau. Lully, qui a fait du trio unanime un usage beaucoup plus abondant que Rameau, n'a pour ainsi dire pas connu le trio divergent. Campra, pourtant familier avec toutes les ressources de la polyphonie, ne semble guère l'avoir pratiqué. Ce genre de trio est apparu insensiblement, pendant la première moitié du XVIII[e] siècle, en même temps que se répandait en France le goût du style concertant, si en honneur vers 1700 dans la musique italienne. Les trios de Rameau, comme ses duos, bénéficient de cet enrichissement du style, pendant que les Italiens commencent à y renoncer. Le trio divergent, qui est en quelque sorte une polyphonie de paroles, nous amène à examiner la structure musicale des trios.

Au point de vue de sa structure, le trio, comme le duo, peut être continu ou intermittent, c'est-à-dire que le musicien peut employer les trois voix simultanées d'un bout à l'autre du morceau ou seulement par endroits. Le trio absolument continu se présente très rarement : on en a un exemple dans le premier *Trio des Parques* dont l'ensemble syllabique est déclamé d'un même rythme par les trois voix [3]. C'est le trio intermittent qui est de beaucoup le

1. *Les Paladins*, III, 3. p. 146 de la partition manuscrite. — Il y a encore un autre trio divergent, mais beaucoup plus bref, au premier acte (2, 14), quand Orcan veut faire rentrer Argie et Nérine dans le château (11 mesures seulement).

2. *Annonces, affiches et avis divers* (éd. in-4°), 27 février 1760, p. 36. — Le *Mercure* écrit de même : « Manto et les deux acteurs forment un trio fort agréable et très bien exécuté » (mars 1760, p. 179).

3. *Hippolyte*, II, 4, 99 (« Du destin le pouvoir suprême »). Réponse des Parques à Thésée, analogue à un air du dialogue.

plus fréquent; presque tous les trios de Rameau amènent, par le jeu naturel du contrepoint, des passages qui ne sont chantés que par une ou deux voix. D'ailleurs, ces passages en solo ou en duo sont le plus souvent très courts et se bornent d'ordinaire à de brèves phrases initiales [1]. Rameau n'emploie pas dans le trio le dialogue proprement dit, comme s'il craignait de laisser trop peu de place au jeu simultané des trois voix [2].

Pour l'écriture des trois voix superposées, le trio, comme le duo, peut être harmonique ou polyphonique. En réalité, il est le plus souvent un mélange des deux écritures, qui sont affectées chacune à une des divisions du morceau [3], ou bien réparties librement selon la fantaisie du musicien. Mais Rameau affectionne visiblement les jeux du contrepoint et s'y livre dans ses trios beaucoup plus volontiers que Lully. On sent que sa formation musicale date du temps où la polyphonie italienne se répandait en France, provoquant l'enthousiasme de Raguenet et la réprobation de Lecerf. « Les trois parties des trios italiens, s'écrie Raguenet, sont si également belles, qu'on ne saurait dire laquelle est le sujet. » Et Lecerf de répondre : « Si cela fait de plus beaux chants en détail, cela en fait un moins beau en gros [4]. »

Voilà bien le fameux principe de l'*unité de mélodie*, que Rousseau inventera cinquante ans après. Mais alors, comme on l'a vu pour le duo, Rousseau dressera ce principe, au nom de l'art italien simplifié, contre la musique française devenue polyphonique, et contre Rameau en particulier. Il faut voir avec quel dédain il traite les règles de contrepoint du trio rigoureux dans son *Dictionnaire de musique* : « Comme toutes ces règles sont incompatibles avec l'unité de mélodie, et qu'on n'entendit jamais trio régulier et harmonieux avoir un chant déterminé et sensible dans l'exécution, il s'ensuit que le trio rigoureux est un mauvais genre de musique. Aussi ces règles si sévères sont elles depuis longtemps abolies en Italie, où l'on ne reconnaît jamais pour bonne une musique qui ne chante point, quelque harmonieuse d'ailleurs qu'elle puisse être, et quelque peine qu'elle ait coûtée à composer. » Lecerf n'aurait pas mieux dit.

Les accompagnements utilisent, suivant le cas, la simple basse-continue [5] ou l'orchestre, plus ou moins nourri. Dans le grand *Trio des Parques* et dans le

1. *Castor*, III, 4, 123, second trio divergent (« Tombez, rentrez dans l'esclavage »). — *Dardanus*, IV, 1, 196, *Trio des songes* (« Par un sommeil agréable »).

2. Lully au contraire, a employé le trio en dialogue, d'une manière très aérée, dans *Psyché*, V, 4, 228 ; « Dialogue de Silène avec deux Satyres ». (Ensemble rondeau, dont le refrain est en trio et les deux couplets en dialogue.)

3. *Castor*, Prologue, 2, 23, Vénus, l'Amour et Momus (« Ne formons que des jeux »).

4. Lecerf de La Viéville, *Comparaison...*, I, 66. — Cf. Raguenet, *Parallèle...*, 52.

5. Voir par exemple le petit trio des Parques (*Hippolyte*, II, 4, 99), ou le trio du prologue de *Platée* (2, 26).

second trio divergent de *Castor*[1], le rôle de l'orchestre est presque aussi important que celui des voix. Les accompagnements concertants joints à la polyphonie vocale, forment une sorte d'ensemble symphonique parfois très suggestif, où les paroles ne sont discernables que par moments. C'est là une nécessité du genre, et qui n'est pas particulière à Rameau. Le chœur s'ajoute parfois à cet ensemble, soit alternativement, soit simultanément, comme on va le voir bientôt. Il faut remarquer d'ailleurs que si les duos se rapprochent davantage des airs, les trios, par certains de leurs aspects, annoncent déjà les chœurs [2].

On pourrait en dire autant, à plus forte raison, du quatuor. Le quatuor a le même nombre de parties vocales que la plupart des chœurs et, comme les chœurs, il n'exprime bien que des sentiments communs aux divers personnages. La différence est que dans le quatuor chaque partie est chantée par une seule voix et que toutes les quatre doivent avoir un égal intérêt mélodique. « Le quatuor, dit Rameau lui-même, demande que chaque partie chante le mieux qu'il est possible... Dans le quatuor, on prend pour sujet telle partie qu'on veut, tantôt l'une, tantôt l'autre [3]... » Aussi le quatuor est-il essentiellement polyphonique. C'est le genre qui convient le mieux aux imitations et aux fugues, comme Rameau le remarquait déjà dans son *Traité de l'harmonie* : « C'est peut-être principalement en faveur de ces sortes de pièces que la fugue a été inventée ; car, outre qu'elles n'ont guère d'agrément sans ce secours..., la fugue, qui renaît tantôt dans une partie, tantôt dans une autre, surprenant agréablement l'auditeur, le force en quelque façon de détourner son attention des parties qui pourraient pour lors être dépourvues de chant, pour la donner entièrement à celle qui reprend cette fugue [4]. »

Le quatuor apparaît très rarement dans l'opéra français classique. Lully a employé quelquefois la réunion de quatre voix, mais dans des ensembles de style harmonique qui ne présentent pas l'intérêt musical d'un quatuor proprement dit [5]. Sous la Régence, le quatuor est considéré comme une sorte de curiosité musicale, qui peut trouver place dans l'opéra, mais auquel le musicien dramatique renonce le plus souvent, préférant consacrer sa peine à un chœur véritable. On cite comme principal spécimen du genre le quatuor de Médée et

1. III, 4, 123 (« Tombez, rentrez dans l'esclavage »).

2. Quant à la construction, elle admet les trois formes étudiées à propos des airs. La forme tripartite est employée dans le grand *Trio des Parques*.

3. *Code de musique pratique* (1760), p. 162.

4. *Traité de l'harmonie* (1722), III, 331. — Cf. De Bethizy, *Exposition...*, 2e éd. (1764), p. 292-293.

5. *Atys*, I, 3, 53 et IV, 5, 227. — *Bellérophon*, IV, 4, 217 (Une Napée, une Dryade et deux Dieux des bois). Dans ce dernier exemple, le quatuor forme la partie B d'un ensemble binaire dont A est constitué par une alternance de phrases en duo.

des trois Furies dans l'opéra *Jason et Médée*, écrit par Salomon en 1713 et repris en 1727 [1]. D'ailleurs, par sa nature même, le quatuor ne convient guère aux situations dramatiques. Quand le musicien se décide à l'employer, sa place est plutôt dans le divertissement, ou tout au moins dans ce moment de détente qui précède immédiatement les réjouissances.

C'est ainsi que le quatuor semble être encore considéré du temps de Rameau, autant qu'on peut s'en rendre compte par les rares témoignages que nous possédons. Il faut rapporter, faute de mieux, les impressions plaisantes que nous a laissées en 1743 Gauthier de Montdorge, le librettiste des *Fêtes d'Hébé*. Décrivant les exigences des compositeurs d'opéra, et sans doute de Rameau, il reproduit une lettre soi-disant écrite par un musicien à son librettiste [2] : « On me conseille de finir le troisième acte par un quatuor ; il me faut des paroles : mais il ne faut pas qu'aucun vers tienne à l'autre, pour que je fasse fuguer mes quatre parties. Un de mes amis m'a fait ce quatuor, en quatre vers, que je trouve excellents ; je m'en servirai, si vous ne pouvez pas m'en faire d'aussi bons.

Oui je vous aime.
Quel bien suprême !
Comblez mes vœux.
Je suis heureux. »

On ne trouve qu'un seul véritable quatuor dans toute l'œuvre dramatique de Rameau. C'est le quatuor de l'acte des *Fleurs*, dans *les Indes galantes* [3]. Il se place à la fin de l'action proprement dite, et immédiatement avant la *Fête des fleurs*, qui forme le divertissement. Tacmas et Ali ont échangé leurs dames, et les deux couples satisfaits répètent de concert :

Tendre amour, que pour nous ta chaîne
Dure à jamais.

Il n'y a pas d'autres paroles. Elles sont redites par les quatre voix, avec quelques répétitions partielles, dans les trois parties du morceau. La première partie est une sorte d'entrée de fugue, où l'inévitable vocalise sur « chaîne »

1. V. Nemeitz, *Séjour de Paris* (1727), p. 351. Ce quatuor ne vaut pas sa réputation. Il se trouve au cinquième acte (sc. 2, p. 225), et il comporte pour seules paroles ces quatre petits vers : « Portons nos coups D'intelligence ; Rien n'est si doux Que la vengeance. » En tout 34 mesures à 3/8, dont plusieurs passages sont dits par la voix seule de Médée. Les passages en quatuor sont purement harmoniques. Ce sont les trois furies qui ajoutent des accords syllabiques au chant de Médée, et sur les mêmes paroles. L'ensemble donne plutôt l'impression d'un air avec chœur, de forme très simple.

2. *Réflexions d'un peintre sur l'opéra* (1743), p. 23-24.

3. III, 7, 192 (Fatime, Zaïre, Tacmas et Ali). Tripartite de mêmes paroles.

fournit un contre-sujet tout indiqué. La deuxième et la troisième parties, séparées par quatre mesures en duo, sont écrites dans un style librement polyphonique, et l'ensemble se termine par une assez longue coda, coupée par une mesure entière de silence, qui souligne la réunion finale des quatre voix sur les mots « à jamais ». En tout une cinquantaine de mesures, accompagnées par la simple basse-continue. Les voix se répondent et s'entrelacent d'un bout à l'autre d'une manière extrêmement agréable et musicale. Cet unique quatuor de Rameau est un modèle du genre.

Il y a au premier acte de *Platée* un passage comique, à quatre voix, qui est intitulé *Quatuor* dans la partition gravée de 1749. Mais ce morceau ne peut être considéré comme un quatuor véritable. Il ne comprend que neuf mesures, chantées par quatre voix d'hommes sur l'unique mot « Quoi ? »[1]. Trois voix font des accords plaqués, qui alternent avec une note, toujours la même, dite par la voix la plus basse. L'effet de ce chœur invisible des grenouilles naïades du marais est assurément très drôle. Mais il s'agit bien simplement d'un fragment de chœur, dont chaque partie vocale est réduite à une voix. D'ailleurs, sur la partition d'orchestre manuscrite, ce passage porte le titre de *Chœur.*

De même, on ne saurait compter comme des quatuors les passages chantés simultanément par quatre solistes au milieu d'un chœur. Au troisième acte d'*Acante et Céphise*, Rameau confie ainsi à quatre solistes, s'opposant à tout le chœur, cette phrase mémorable, vers laquelle converge toute l'action :

> Un Bourbon qui reçoit le jour
> Est un astre qui naît pour le bonheur du monde.

Ce passage est intitulé *Quatuor* sur la partition gravée de 1751[2]. Mais ce ne sont là que de simples épisodes, qui rentrent dans le cas plus général des chœurs avec solistes.

Il y a cependant un quatuor avec chœur à la fin du quatrième acte de *Zoroastre*[3]. Toute la première partie (une vingtaine de mesures) est dite par les quatre voix seules, qui reparaissent encore à découvert par la suite. Mais la présence du chœur ne permet pas de considérer ce morceau comme un quatuor formant par lui-même un tout complet. Et en ce sens, on peut dire que le quatuor des *Indes galantes* reste bien le seul véritable du théâtre de Rameau.

1. I, 4, 88. Cette explosion de « Quoi ? » est provoquée par la question de Platée, irritée des refus de Cithéron : « Dis donc pourquoi, quoi, quoi ? »

2. III, 3, 126. — On trouve encore un cas analogue dans le chœur des *Fêtes de l'Hymen* dont il va être question à propos du quintette : III, 4, 289, quatuor de deux Egyptiennes et deux Egyptiens, « Loin de nos cœurs les tourments de l'envie » (14 mesures).

3. IV, 7, 236, « Courez aux armes » (Erinice, une Furie, la Vengeance et Abramane). Le chœur des Prêtres des idoles comprend seulement les trois voix d'hommes. (Voir plus loin p. 304, sur le chœur avec quatuor.)

Le quintette, qu'on appelait alors *quinque* ou *quinqué* [1], n'y est pas réellement représenté. Rameau, dans son *Traité de l'harmonie*, avait cité en exemple, au chapitre de la fugue, son motet *Laboravi*, en lui donnant le titre de *quinque* [2]. Mais aucune de ses œuvres de théâtre ne renferme un morceau complet écrit pour cinq voix individuelles. A peine est-il besoin de mentionner, dans les *Fêtes de l'Hymen*, un passage de neuf mesures présentant cette disposition, en tête d'un chœur, où il ne tarde pas à fondre [3]. Au dernier acte du *Temple de la Gloire*, Rameau avait une occasion toute naturelle d'employer le quintette, lorsque les cinq rois enchaînés remercient Trajan de sa clémence. Il a préféré joindre le chœur à ces cinq voix individuelles, pour former un ensemble à neuf parties constamment verticales, où le quintette n'apparaît presque jamais seul [4]. C'est uniquement dans les chœurs que l'on rencontre quelquefois, d'une manière continue, l'écriture à cinq parties réelles.

II. — LES CHŒURS

Les chœurs sont un des titres de gloire les plus incontestés de l'opéra français classique et de Rameau en particulier. Les Italiens, surtout pour des raisons d'économie, les ont à peu près complètement bannis de leurs opéras dès la fin du XVII[e] siècle : il y en a déjà fort peu dans Cesti, moins encore chez Scarlatti, qui paraît d'ailleurs assez mal à l'aise dans cette forme d'art [5]. Lecerf peut écrire en 1704, comme une vérité courante à propos de l'opéra : « On sait que les chœurs sont hors d'usage en Italie [6]. » Plus tard, après la floraison de l'école napolitaine, Rousseau lui-même, dans un écrit de 1750, reproche aux Italiens « l'omission des chœurs, qui font un si bel effet à l'opéra... L'Italie n'a rien à mon gré qui la dédommage de cette beauté de moins, car le peu de chœurs qu'il y a dans ses opéras, chantés seulement par les principaux acteurs, ne sont

1. V. De Bethizy, *Exposition...*, 2[e] éd. (1764), p. 292-293. — Nougaret, *De l'art du théâtre* (1769), II, 332.

2. III, 341. — Les motets de Rameau contiennent quelques ensembles vocaux qui mériteraient d'être mieux connus : notamment les Trios des motets *Deus noster refugium* et *Quam dilecta*, et les deux chœurs à cinq parties du motet *In convertendo*.

3. *Fêtes de l'Hymen*, III, 4, 286, « triomphez belle Orie » (Aruéris deux Egyptiens et deux Egyptiennes acclament les premiers le chant d'Orie). Il n'y a même que quatre mesures de quintette, car la voix d'Aruéris commence cinq mesures après les autres. D'ailleurs ce passage des solistes a été supprimé dans une seconde version.

4. *Temple de la Gloire*, III, 4, 279, « O grandeur ! O clémence ! »

5. Dent, *Alessandro Scarlatti*, p. 47-48, 131 et 137. On constate déjà cette réduction du chœur en comparant les divers moments de la production de Cavalli et même de Monteverdi.

6. *Comparaison...* I, 71. Métastase fera dans ses opéras quelques rares tentatives pour restaurer le chœur, dont il comprenait fort bien l'intérêt dramatique.

pas dignes de porter ce nom »[1]. Une note du Père Martini nous apportera sur ce point le témoignage et l'aveu d'un Italien : « Les chœurs sont bannis depuis quelque temps de la musique italienne. » — « Cori da qualche tempo banditi dalla musica Italiana »). Et il ajoute : « *Sono eccellenti i Francesi nei cori*[2]. »

« Les Français excellent dans les chœurs ». Sans parler ici de notre musique religieuse, si injustement oubliée, il faut signaler le rôle important que joue le chœur dans l'opéra français, au moment même où il disparaît du théâtre italien. La magnificence de Louis XIV, qui se reflète dans l'opéra comme dans les autres créations du siècle, ne pouvait que favoriser le goût des grandes exécutions chorales. Lully fait une large place aux chœurs dans ses tragédies lyriques ; et le public les considère comme « une des plus grandes et des plus magnifiques beautés d'un opéra »[3]. Ses successeurs, notamment Campra, maintiennent cette tradition, et, à la veille des débuts de Rameau, un chœur resté célèbre (« Tout tremble devant le Seigneur ») contribue beaucoup au succès du *Jephté* de Montéclair.

Rameau se conforme d'autant plus volontiers à cet usage désormais établi, que les grands chœurs des opéras sont particulièrement propices à illustrer les résultats de ses longues méditations théoriques. Il se complaît évidemment dans ces constructions sonores, où il éprouve en toute liberté la vertu de ses découvertes harmoniques et de ses procédés expressifs. Cette technique si substantielle, jointe à l'originalité des thèmes, donne à la plupart des chœurs de Rameau une allure et un accent tout personnels, dont les contemporains ont été fortement frappés. Il est rare que les jugements portés sur sa personnalité d'artiste ou sur tel de ses opéras ne mentionnent pas les chœurs parmi ses mérites les plus éminents et ses plus sûres réussites. « Ce que l'on raconte de plus surprenant du chant des chœurs anciens cesse de le paraître quand on songe à plusieurs de ceux de M. Rameau[4]. »

Comme nous le rappelle cette allusion à la tragédie antique, l'emploi du chœur dans les opéras est inspiré à l'origine par une conception humaniste, par le souvenir de la tragédie des anciens Grecs. Cette conception est encore vivante au XVIII^e^ siècle. Voltaire reconnaît que le chœur des opéras, malgré ses défauts, « ressemble pourtant à celui des Grecs, en ce qu'il occupe souvent la scène ».

1. Lettre à Grimm sur l'opéra italien (1750). Cette lettre, restée inédite, et publiée pour la première fois par Jansen (*J.-J. Rousseau als Musiker*, p. 445-463), contient quelques critiques sévères à l'adresse de la musique italienne. Sur bien des points, elle est en complète opposition avec la fameuse *Lettre sur la musique française* qui paraîtra trois ans plus tard.

2. Sommaire d'une étude sur les deux musiques, qui se trouvait dans la réponse de Martini à une lettre de l'abbé Arnaud du 2 décembre 1776. Reproduit dans Vatielli, *Riflessi della lotta gluckista in Italia* (*Rivista musicale Italiana*, 1914, p. 649).

3. Lecerf, *Comparaison...*, I, 70-71.

4. *Mercure*, oct. 1764, I, 46 (à propos des chœurs d'*Elfride*, tragédie anglaise).

L'Amour. Dessin de costume
(Archives de l'Opéra)

Zéphyre. Dessiné et gravé par Martin
(Bibliothèque de l'Arsenal)

« Il faut avouer, ajoute-t-il, que la forme des tragédies-opéras nous retrace la forme de la tragédie grecque à quelques égards [1]. » Aussi, ne doit-on pas considérer les chœurs de Rameau seulement en eux-mêmes et pour leur contenu musical : il faut d'abord étudier leur rôle dans l'action dramatique, voir de quelle manière ils y sont employés et comment ils s'y insèrent. Nous pourrons examiner ensuite leur structure musicale.

EMPLOI ET PLACE DANS LE DRAME

La légitimité même du chœur dans le drame musical a été mise en question, et l'objection de l'invraisemblance a été soulevée à son sujet avec encore plus de force que pour les autres ensembles vocaux. Cette objection a été maintes fois formulée par la plupart des « philosophes », pendant et après la querelle des Bouffons. Grimm la résume nettement dans son article *Du poème lyrique* : « ..... Avec quelle vraisemblance une assemblée entière ou tout un peuple pourra-t-il manifester son sentiment en chantant ensemble et en chœur le même couplet, les mêmes paroles, le même air ? Il faudra donc supposer qu'ils se sont concertés d'avance, et qu'ils sont convenus entre eux de l'air et des paroles par lesquels ils exprimeraient leur sentiment sur ce qui fait le sujet de la scène, et qu'ils ne pouvaient savoir auparavant [2] ? » Grimm n'admet les chœurs au théâtre que dans les scènes représentant une cérémonie religieuse, parce que la collectivité qui les chante est censée les avoir appris depuis longtemps. Quant aux chœurs qui prétendent figurer la réaction spontanée de la foule en présence des événements du drame, les philosophes voudraient les réduire, comme dans la réalité, à quelques exclamations, à quelques brèves phrases sans ordre, donnant l'impression d'être prononcées au hasard [3]. Dans ces conditions, il ne resterait pas grand'chose des chœurs de l'opéra.

En réalité, l'opéra français, depuis ses origines, a fait une plus large place à la convention et à la stylisation dans l'emploi des chœurs sur la scène. Cette convention une fois admise, on peut dire que le chœur, chez Lully et chez les musiciens de la Régence, a été utilisé de manière à coopérer utilement à l'action du drame ou à la compléter sans trop d'invraisemblance. Voyons dans l'opéra de Rameau quel est le rôle du chœur par rapport à l'action et comment il intervient parmi les autres éléments du drame musical.

1. *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne* (éd. Moland, IV, 492).

2. *Du poème lyrique* (1765), dans *Correspondance litt.*, XVI, 391.

3. Grimm cite à ce propos le projet d'un chœur de foule, que Diderot avait tiré de l'*Histoire auguste* de Lampride. Cf. Diderot, éd. Assézat, VI, 336. Marmontel distingue de même « le chœur appris » et « le chœur impromptu ». (*Eléments de littérature*, art. *Chœur d'opéra.*)

Le chœur prend souvent part à l'action comme un véritable personnage, selon le vieux précepte de l'*Art poétique* d'Horace :

Actoris partes chorus officiumque virile
Defendat;...

Il intervient dans le dialogue sous forme de réflexions, d'exclamations et de répliques plus ou moins brèves [1]. Il donne des explications en réponse à une question précise. A Phèdre, qui s'informe des circonstances de la disparition d'Hippolyte, il répond en deux vers d'allure récitative [2] :

Un monstre furieux, sorti du sein des flots,
Vient de nous ravir ce héros.

Il peut, en se divisant lui-même, constituer à lui seul un véritable dialogue. « Vous nous abandonnez », disent les amantes aux guerriers qui suivent Bellone. Et les guerriers répondent : « La gloire nous appelle » [3].

Parfois, le chœur participe réellement, de concert avec la pantomime des danseurs, à une action animée nécessaire à la progression du drame, comme dans la scène où les Plaisirs célestes essayent de retenir Pollux avec des chaînes de fleurs [4]. A l'acte suivant, lorsque Pollux arrive au seuil des enfers, le chœur des démons tente de lui barrer le passage. Un premier chœur se mêle, dans un ensemble très mouvementé, au trio divergent chanté par Pollux, Télaïre et Phébé [5]. Puis, entre deux pantomimes des démons, se place un second chœur isolé (« Brisons tous nos fers ») qui resta célèbre pendant tout le XVIII[e] siècle, même après les chœurs de démons de l'*Orphée* de Gluck [6].

Si le chœur ne se mêle pas toujours aussi étroitement à l'action, il y intervient d'ordinaire d'une manière utile pour le développement du drame. Jamais il ne prend ce rôle de spectateur moraliste qu'il a souvent dans les intermèdes de la tragédie antique. Il ne se livre pas à ces digressions parfois admirables, mais trop éloignées du sujet, qui inspiraient à Horace cette autre recommandation :

.....neu quid medios intercinat actus
Quod non proposito conducat, et haereat apte.

1. *Hippolyte*, I, 4, 51-52 (Chœur des prêtresses de Diane).
2. *Hippolyte*, IV, 4, 186.
3. *Indes galantes*, Prologue, 3, 27. La première partie est surtout dite par les amantes et la seconde par les guerriers. Cf., dans le *Temple de la Gloire* (III, 3, 255) le chœur des prêtres de Mars s'opposant au chœur des prêtresses de Vénus ; alternant, puis réunis.
4. *Castor*, II, 5, 93 (« Connaissez notre puissance »).
5. *Castor*, III, 4, 127 (« Sortons d'esclavage »).
6. *Castor*, III, 4, 134. — A propos du chœur analogue de l'*Orphée* de Gluck (« Quel est l'audacieux »), le *Journal des Beaux-Arts et des Sciences* écrit cette phrase qui provoque une vive polémique : « On a comparé ce chœur avec celui de *Castor* dans la même situation, et on a donné la préférence à celui de Rameau » (sept. 1774, p. 530).

Un des emplois les plus fréquents du chœur, dans l'opéra de Rameau comme dans toute la musique dramatique, se rapporte aux exhortations, aux injonctions, aux prières. C'est un emploi assez analogue à celui des airs que nous avons nommés précisément airs d'exhortation et qui précèdent souvent des chœurs de ce genre. Les paroles contiennent naturellement des impératifs, soit à la deuxième ou à la troisième personne, soit, encore plus souvent, à la première personne du pluriel [1]. Il s'agit, dans ce dernier cas, d'une sorte d'exhortation mutuelle, qui reprend fréquemment les paroles d'un air d'exhortation antérieur, avec un simple changement de désinence de l'impératif, selon la formule désormais banale : « Marchez, marchons ; chantez, chantons [2]. »

Les chœurs d'exhortation peuvent contenir une injonction précise, s'adressant à un personnage déterminé [3]. Mais souvent aussi l'impératif a un sens beaucoup plus large et plus atténué, comme dans le beau chœur des *Indes galantes*, qui s'adresse au soleil : « Dans le sein de Thétis précipitez vos feux, Fuyez, astre du jour [4]. » On peut rattacher à ces exhortations atténuées le chœur funèbre du début de *Castor*, « Que tout gémisse », qui est avant tout une expression de morne douleur, et le magnifique ensemble de la fin, le chœur des astres et des dieux, animé d'une joie surhumaine (« Que le ciel, que la terre et l'onde Brillent de mille feux divers »).

Aux chœurs d'exhortation il faut joindre les chœurs de prière. Parmi ces prières, certaines sont une expression spontanée du sentiment collectif : telle est celle que provoque la colère sacrilège de Phèdre, (« Dieux vengeurs, lancez le tonnerre ») [5], ou celle que les Prêtres des idoles adressent à l'Esprit du mal au cours du quatrième acte de *Zoroastre* (« On attaque ta gloire, arme ton bras vengeur ») [6]. D'autres, au contraire, peuvent être considérées comme des prières apprises à l'avance et chantées pendant une solennité religieuse. Ce sont les seuls chœurs que les « philosophes » considèrent comme vraisemblables ; ce sont ces chœurs « appris » que Marmontel oppose aux chœurs « impromptus ». On peut citer dans ce genre le fameux chœur « Brillant soleil », de l'acte des *Incas* [7], et l'*Hymne au Destin*, dans les *Fêtes de Polymnie*, prière grandiose

1. Nombreux exemples. Entre autres, *Hippolyte*, I, 1, 5 (« Accourez, habitants des bois ») ; *Zoroastre*, II, 5, 96 (« Zoroastre, vole à la gloire ! ») ; *Castor*, I, 4, 50 (« Que l'enfer applaudisse ») ; *Castor*, V, 7, 208 (« Descendons des sphères célestes »).

2. Par exemple, le chœur des magiciens de *Dardanus* (II, 3, 108, « Hâtons-nous, commençons nos terribles mystères »), faisant suite à l'air d'Isménor (« Hâtez-vous »).

3. *Dardanus*, III, 4, 184 (« Allez, et remportez une illustre victoire »).

4. *Indes galantes*, III, 8, 199. Au début de la *Fête des fleurs*. — Cf. *Naïs*, IV, 5, 385, chœur des divinités de la mer (« Coulez, ondes, coulez »).

5. *Hippolyte*, I, 4, 56.

6. IV, 4, 185.

7. *Indes galantes*, II, 5, 128, Cité par Marmontel lui-même comme exemple de chœur « appris ». (*Eléments de littérature*, art. *Chœur d'opéra.*)

adressée par les dieux eux-mêmes à l'« Être éternel, suprême intelligence »[1].

Il y a encore des chœurs que l'on pourrait appeler *de constatation*. Constatations généralement accompagnées d'exclamations ou de commentaires. Le chœur enregistre, pour ainsi dire, certaines péripéties importantes du drame au moment où elles se produisent. Par la réaction qu'il manifeste, il les signale et les explique au public. Tantôt, c'est un phénomène naturel, comme pendant le tremblement de terre de l'acte des *Incas* (« Dans les abîmes de la terre, Les vents se déclarent la guerre »)[2]. Tantôt, c'est la manifestation d'une puissance céleste ou magique[3]. Tantôt, c'est un événement décisif pour le développement de l'action, ou c'est le dénouement lui-même, qui est annoncé par le chœur[4]. Dans le double chœur des *Fêtes de l'Hymen*, on trouve superposés un chœur d'exhortation et un chœur de constatation[5]. « Impétueux torrents, D'un dieu vengeur signalez la colère », chantent le dieu Canope et sa suite, tandis que l'inondation fait rage. Et le peuple s'écrie de son côté : « Ciel ! quels débordements ! ». L'événement représenté par le spectacle et figuré par le tumulte de l'orchestre, est évoqué par le chœur à la fois dans sa cause et dans ses effets. Il y a là un puissant ensemble dramatique, d'une magnifique animation.

Enfin, certains chœurs sont presque uniquement *décoratifs*. Ils complètent le tableau et contribuent, par la nature même de la collectivité représentée, à mieux situer le lieu de l'action ou à préciser le caractère de la scène. Les paroles se bornent à énoncer la qualité ou les fonctions du groupe de personnages qui compose le chœur. Elles disent : « Nous sommes ... nous faisons... », comme dans les chants des cortèges carnavalesques du xv[e] siècle florentin. Tel est le chœur des Muses dans *le Temple de la Gloire* (« Nous calmons les alarmes »)[6]. C'est là en quelque sorte une simple présentation, même quand les paroles revêtent parfois la forme de l'exhortation mutuelle, comme dans le chœur de chasseurs d'*Hippolyte* (« Faisons partout voler nos traits »)[7]. Les chœurs purement

1. *Fêtes de Polymnie*, I, 4, 167. — On trouve un chœur d'une inspiration analogue dans *Thétis et Pélie*, de Fontenelle et Colasse (« O destin, quelle puissance »). Cf., dans *les Fêtes de l'Hymen*, l'*Hymne au dieu du Fleuve* (II, 4, 160) et *l'Hymne à Isis* (III, 3, 241).

2. *Indes galantes*, II, 5, 147.

3. *Zoroastre*, II, 4, 90, « Ciel ! de feux ce mont étincelle ! ». — *Ibid.*, IV, 5, 212, « Quel bonheur ! l'enfer nous seconde. » (Pendant la conjuration magique, la statue de Zoroastre vient de disparaître dans un tourbillon de flamme). — *Hippolyte*, IV, 3, 180, « Quel bruit ! quels vents ! » (Le monstre sort de la mer).

4. *Dardanus*, V, 1, 244 (« Anténor est victorieux ») ; *Hippolyte*, IV, 3, 185 (« Hippolyte n'est plus ») ; *Pygmalion*, 5, 37 (« L'Amour triomphe »).

5. *Fêtes de l'Hymen*, II, 5, 171.

6. Prologue, 3, 64. — Cf. *Dardanus*, Prologue, chœur de la Suite de la Jalousie (« Nos mains forgent les traits les plus forts qu'Amour lance ») ; *Hippolyte*, I, 3, 43, chœur des prêtresses de Diane (« Dans ce paisible séjour »).

7. IV, 3, 168. — Cf. le chœur des chasseurs des *Fêtes de Polymnie*, III, 3, 329 (« La chasse est l'image des sanglants combats »).

décoratifs sont relativement rares dans le théâtre de Rameau et d'ailleurs ils n'apparaissent guère que dans le divertissement. Le plus souvent, le chœur remplit cette fonction décorative tout en prenant part à l'action.

En somme, si l'on admet les conventions du genre, on peut dire que le chœur intervient dans l'opéra de Rameau d'une manière vraisemblable et même dramatique. Toutefois, il n'est pas douteux que ce caractère dramatique est gravement altéré dans l'exécution par la disposition et les attitudes des choristes sur la scène [1]. Ces groupes de figurants immobiles, et le plus souvent les bras croisés, disposés en fer-à-cheval au fond de la scène, commencent à soulever quelques protestations parmi les contemporains de Rameau. Le grand public les accepte par routine et ne songe plus à leur invraisemblance. Mais certains spectateurs plus délicats et plus exigeants sont choqués de cette immobilité, et demandent que le chœur prenne une part plus active au mouvement de la scène. Voici par exemple les impressions significatives d'un critique de 1756 à propos d'une reprise de *Castor*. « Ce concours de gens qui ne prennent aucun intérêt à ce qui se passe refroidit l'action ; et... la conduite qu'il tient dans bien des cas détruit totalement l'illusion... Ce défaut d'action dans les chœurs... est sensible dans l'acte des enfers, pendant le chœur *Brisons tous nos fers*... Il faudrait que le chœur formât des flots presque continuels de gens qui se poussent et qui sont repoussés, et que leur attitude fût celle d'une troupe qui s'oppose de toute sa force à l'entreprise d'un héros qu'elle ne peut intimider; et non pas offrir pour défendre l'entrée des enfers un tas de gens inanimés qui viennent les deux bras croisés former un contraste choquant avec la pétulance de Pollux [2]. »

Cahusac, le librettiste de Rameau, a fait des efforts méritoires pour modifier cette fâcheuse tradition. Son article de l'*Encyclopédie* nous donne des détails intéressants sur la disposition des chœurs. « Ils sont placés en haie sur les deux ailes du théâtre ; les hautes-contre et les tailles forment une espèce de demi-cercle dans le fond. Les chœurs remplissent le théâtre, et forment ainsi un fort agréable coup d'œil ; mais on les laisse immobiles à leur place : on les entend dire quelquefois que *la terre s'écroule sous leurs pas*, qu'*ils périssent*, etc., et pendant ce temps ils demeurent tranquilles au même lieu, sans faire le moindre mouvement. » Cahusac nous apprend qu'il a essayé, précisément dans une

1. Le chœur est placé quelquefois dans la coulisse, pour certains effets particuliers, selon un usage assez fréquent depuis Lully. V. notamment le beau chœur des matelots « qu'on ne voit pas », pendant la tempête des *Indes galantes* (I, 2, 59).

2. *Sentiment d'un harmoniphile* (1756), p. 35-36 (Probablement par Morambert). Cf. p. 57 : « Quelque place que tiennent les chœurs dans un opéra, soit qu'ils fassent partie de l'intérêt, soit qu'ils n'y soient qu'accessoires, ils doivent toujours faire voir jusqu'à quel point ils y entrent, ou par leurs attitudes, ou par leurs évolutions, ou par un jeu marqué. »

œuvre de Rameau, de faire exécuter des « actions » par le chœur : « L'effet théâtral qui est résulté des actions qu'on leur a fait faire dans l'entrée d'*Osiris*, des *Fêtes de l'Hymen et de l'Amour*, doit faire sentir quelles grandes beautés naîtraient de leurs mouvements, si on les exerçait à agir conformément aux choses qu'on leur fait chanter [1]. » Il ne s'en est pas tenu là et il a fait des tentatives analogues dans d'autres œuvres de Rameau, notamment dans le quatrième acte de *Zoroastre*, comme le montrent certaines indications du livret. Ces critiques et ces tentatives annoncent la réforme de Gluck, qui consistera précisément, sur ce point, à mettre les chœurs « en action » [2].

Aux divers emplois du chœur dans l'action correspondent diverses manières de le rattacher aux autres éléments musicaux de l'opéra. Les chœurs peuvent être plus ou moins indépendants de la musique qui les entoure. Ou bien ils se juxtaposent simplement aux autres morceaux, sans avoir avec eux aucune parenté musicale. Ou bien, au contraire, ils empruntent leur thème et parfois même toute leur mélodie à un morceau précédent, qu'ils ne font que continuer ou amplifier.

Les chœurs indépendants peuvent être constitués soit par de simples fragments intervenant au cours des scènes soit par des ensembles plus étendus, formant un tout complet. Le chœur fragmentaire est surtout intéressant au point de vue dramatique, beaucoup plus que par son contenu musical. Ces brèves interventions du chœur, fréquentes chez Lully, se rencontrent également chez Rameau, mais un peu moins souvent [3]. Au premier acte d'*Hippolyte*, les prêtresses de Diane, s'opposent, par de vives répliques, à la volonté sacrilège de Phèdre [4]. Dans une scène de *Castor*, le chœur des prêtres de Jupiter, qui n'apparaît qu'à cet endroit, chante seulement quatre mesures à la fin du récitatif du grand prêtre : (« Fuyons et frémissons nous-mêmes ») [5]. Un emploi particulièrement heureux du chœur fragmentaire se rencontre dans les *Indes*

1. *Encyclopédie*, art. *Chœurs*. Pour les « actions » du chœur dans l'entrée d'*Osiris*, il s'agit des jeux de scène du chœur des Amazones sauvages, notamment dans leur combat avec la suite d'Osiris (scène 7).

2. Moline, *Dialogue entre Lulli, Rameau et Orphée dans les Champs-Élysées* (1774), p. 26-27 : « Il a mis tous ses chœurs en action », dit Lully en parlant de Gluck à propos d'*Iphigénie en Aulide*. — Et Du Roullet, le librettiste de Gluck, recommande, dans sa *Lettre sur les drames-opéra* (1776), de mettre les chœurs « en action », au lieu de les laisser « sans intérêt et sans mouvement » (p. 29-30).

3. Elles se retrouveront chez Gluck, qui ne fait en cela que se conformer à une longue tradition.

4. *Hippolyte*, I, 4, 51-52, « Non, non, un cœur forcé n'est pas digne des dieux. Le sacrifice en est un crime » (6 mesures). « Obéissez aux dieux, c'est le premier devoir » (3 mesures).

5. *Castor*, II, 3, 82. Le récitatif du grand prêtre se termine par les mots «Fuyez et frémissez ! ». Le chœur en forme la conclusion tonale.

galantes, à la fin de la tempête du premier acte [1]. Le chœur invisible des matelots chante ces deux vers, qui indiquent une nouvelle péripétie du drame :

> Que nous sert d'échapper à la fureur des mers ?
> En évitant la mort nous tombons dans les fers.

Ici l'intérêt musical n'est pas moindre que l'intérêt dramatique : Rameau a donné à ces neuf mesures une expression douloureuse, tout à fait digne de l'admirable récitatif qui précède.

Mais les chœurs indépendants se présentent le plus souvent sous forme de morceaux étendus, de constructions autonomes qui se détachent nettement de ce qui les entoure. Tels sont les deux chœurs fameux de *Castor*, « Que tout gémisse » et « Brisons tous nos fers », et le grand chœur des prêtresses de Diane dans *Hippolyte* (« Dieux vengeurs, lancez le tonnerre ! ») [2]. Plusieurs de ces morceaux, comme on l'a vu, jouent à eux seuls un rôle marquant dans le développement de l'action. Certains se superposent à une symphonie descriptive et expliquent l'événement ou le phénomène décrit par la symphonie. Le chœur et la symphonie réunis forment alors un seul ensemble, d'une expression extrêmement puissante, comme dans le tremblement de terre de l'acte des *Incas* [3].

Entre les chœurs indépendants et les chœurs liés musicalement à ce qui précède, il faut mentionner les chœurs qui utilisent non la mélodie, mais seulement les paroles d'un air précédent, comme le bel ensemble du quatrième acte de *Zoroastre*, « On attaque ta gloire, arme ton bras vengeur » [4]. Dans ce dernier cas, malgré l'indépendance de la musique, la similitude des paroles réalise une certaine liaison entre les deux morceaux.

Il arrive souvent que le chœur reproduise plus ou moins complètement la mélodie d'un air précédent. Le chœur apparaît alors comme une reprise, une suite ou une amplification de cet air, qui est le véritable générateur de l'ensemble. La reprise intégrale n'a guère lieu que dans le divertissement, et à propos des danses chantées. Par exemple, dans le prologue d'*Hippolyte*, le chœur « A l'Amour rendons les armes » reproduit complètement la mélodie des deux gavottes chantées qui précèdent. Chacune est d'abord chantée par l'Amour, et puis reprise par le chœur [5].

1. I, 2, 67.
2. I, 4, 56.
3. *Indes galantes*, II, 5, 147. Chœur des Incas (« Dans les abîmes de la terre »).
4. IV, 4, 185. Chœur des prêtres des idoles, pendant la conjuration magique contre Zoroastre (Reprend les paroles de la seconde partie de l'air précédent d'Abramane).
5. *Hippolyte*, Prologue, 5, 29-30. Les paroles du chœur ne diffèrent de celles de l'air de l'Amour que par la variation habituelle de la désinence de l'impératif (« rendons les armes » au lieu de « rendez les armes »).

Mais le cas le plus fréquent est la répétition variée. Cette variation peut revêtir les formes les plus diverses. Tantôt c'est une très légère modification de l'air primitif [1]. Tantôt, tout en maintenant intégralement les lignes générales, le chœur donne lieu à des tours mélodiques nouveaux, dont la polyphonie favorise l'éclosion [2]. Tantôt la mélodie primitive, sur les mêmes paroles, est amplifiée et développée musicalement, de manière à former un ensemble très différent avec des éléments identiques. C'est là la forme la plus intéressante de ce genre de chœur. Rameau a traité cette sorte de variation amplificatrice avec une maîtrise incomparable. Les thèmes primitifs sont agrandis et transfigurés par la diversité des voix et par toutes les ressources du contrepoint. C'est dans cette forme que sont écrits quelques-uns des chœurs les plus célèbres de Rameau : « Brillant Soleil », dans l'acte des *Incas* [3]; le chœur des astres, à la fin de *Castor* [4]; « Éclatante trompette », dans les *Fêtes d'Hébé* [5]. A ce genre de variation se rattache celle qui conserve la coupe harmonique et le dessin d'accompagnement de l'air en donnant au chœur une mélodie nouvelle [6].

Souvent le chœur intervient au cours même de l'air, au lieu d'attendre que celui-ci soit complètement terminé. Par exemple, il répète successivement chacune des deux parties d'un air binaire [7]. Cette disposition se présente surtout dans les danses chantées, et la reprise est généralement textuelle. Ou bien le chœur redit le refrain d'un air en rondeau, qui peut être soit une danse chantée, soit un chant original et d'une expression plus marquée. Dans l'acte des *Incas*, l'air célèbre « Clair flambeau du monde », d'un élan si chaleureux, est coupé par les interventions du chœur répétant le refrain. Dans cet air en rondeau à deux couplets, le premier refrain, qui ouvre le morceau, est dit par la voix solo et puis par le chœur ; les deux autres sont dits seulement par le chœur [8]. Le plus souvent le chœur reprend intégralement la mélodie du refrain, comme dans l'exemple précédent. Mais il peut y ajouter aussi quelques amplifications, surtout pour la dernière reprise [9].

1. *Fêtes d'Hébé*, III, 7, 206, chœur du divertissement final « Non, non, dans nos retraites »). Sur la mélodie de l'air précédent de Mercure.

2. *Zaïs*, Prologue, 3, 75. Chœur de la suite de l'Amour, « Aimons, jouissons sans cesse ». (Faisant suite à l'air de l'Amour, « Aimez, jouissez sans cesse ».)

3. *Indes galantes*, II, 5, 128; faisant suite à l'air d'Huascar sur les mêmes paroles.

4. V, 7, 208, « Descendons des sphères du monde ». (Faisant suite à l'air de Jupiter, « Descendez... ».

5. II, 8, 182 ; faisant suite à l'air d'Iphise sur les mêmes paroles.

6. *Hippolyte*, II, 3, 88, chœur des divinités infernales, « Que l'Averne, que le Ténare ». (D'ailleurs la mélodie, tant de l'air que du chœur, a une allure surtout récitative).

7. *Castor*, Prologue, 2, 31, « Naissez, dons de Flore » (Menuet chanté) ; *Indes galantes*, I, 6, 105, « Partez » (Tambourin chanté).

8. *Indes galantes*, II, 5, 138 (Air d'Huascar). Cf. *Ibid.*, III, 8, 207, air de Zaïre (« Triomphez, agréables fleurs »).

9. *Fêtes d'Hébé*, III, 6, 227, air d'une Bergère (« L'Amour règne en ces bois »).

Parfois, mais plutôt exceptionnellement, l'intervention du chœur au cours de l'air s'opère d'une manière plus souple et plus variée. Il ne s'agit pas alors d'une reprise véritable, mais d'un mélange plus ou moins étroit avec les divers éléments de l'air. Par exemple, le chœur apparaît au début de B d'un air binaire et, tour à tour, il double le chant, ou s'y ajoute, ou alterne avec lui[1]. Dans *le Temple de la Gloire*, il intervient même au milieu de B d'un air tripartite, et il alterne avec la voix solo, sans répétitions, jusqu'à la fin du morceau. Cette disposition sans symétrie produit la plus heureuse impression de naturel[2]. On trouve dans *Zaïs* un très bel ensemble où le chœur est employé d'une manière encore plus variée. C'est l'air de Cindor, « Zéphirs, calmez la terre et l'onde », où le chœur se mêle au chant dans toutes les parties de l'air, tantôt dialoguant et tantôt se réunissant avec lui, mais en laissant toujours la prépondérance à la voix de Cindor. Ici, la part du chœur devient si importante que l'air avec chœur se rapproche beaucoup de la forme du chœur avec solo[3].

Il va sans dire que ces interventions du chœur après ou pendant un autre morceau peuvent se produire non seulement à propos des airs, mais aussi à propos d'un ensemble vocal, et notamment d'un duo. Dans le prologue des *Indes galantes*, le chœur de la suite d'Hébé (« Traversez les plus vastes mers ») reprend et amplifie la mélodie d'un duo précédent[4]. Dans l'acte des *Sauvages*, le refrain du duo en rondeau « Forêts paisibles » est redit trois fois par le chœur[5].

Enfin, le chœur peut reproduire directement la mélodie d'un air de danse instrumental, sans l'intermédiaire du chant à voix seule, bien que cet intermédiaire soit utilisé dans la majorité des cas. Un chœur de bergers de *Zaïs* reprend en grande partie la mélodie de l'*Entrée des bergers*, qui précède[6]. Le refrain d'un chœur des Mariniers, dans *les Fêtes d'Hébé*, redit intégralement une entrée dansante[7]. Dans ce cas, on continue généralement à danser pendant le chœur. Les partitions l'indiquent souvent d'une manière explicite par la mention « On danse » ou, plus rarement, « Dansé »[8].

Comme pour les chœurs reprenant des airs vocaux, ce sont les répétitions

1. *Zaïs*, II, 4, 197, air de Cindor (« Aquilons, rompez votre chaîne »). Binaire de mêmes paroles.

2. *Temple de la Gloire*, II, 1, 168, air de la Bacchante (« La brillante Erigone »).

3. *Zaïs*, II, 4, 221. Air binaire de binaires, sur même paroles dans A et dans B.

4. *Indes galantes*, Prologue, 5, 39.

5. *Indes galantes*, IV, 6, 262, duo de Zima et d'Adario, en rondeau à deux couplets. — Dans le prologue de *Castor* (2, 26), on trouve un trio en rondeau, terminé par un chœur qui est une amplification du refrain (« Ne formons que des jeux »).

6. *Zaïs*, I, 3, 104. (« Accourons tous »). — Dans *Hippolyte* (V, 8, 215), le chœur « Chantons sur la musette » reproduit la mélodie d'une *marche* précédente.

7. *Fêtes d'Hébé*, I, 5, 72. — Cf. *La Naissance d'Osiris*, 4, 101. Contredanse finale.

8. *Les Paladins*, I, 6, 52, Chœur des faux pèlerins équipant Orcan (« Le joli, le gentil pèlerin »).

variées qui sont les plus intéressantes. Un thème instrumental de quelques mesures peut ainsi donner naissance à un développement original du chœur. Le chœur final d'*Acante et Céphise* (« Vive la race de nos rois ! ») est bâti sur un thème de trois mesures emprunté à la contredanse précédente. D'autres fois, le chœur forme une véritable variation portant sur l'ensemble de l'air instrumental, qui est reproduit comme accompagnement. Rameau a tiré un effet remarquable de ce procédé, dans le chœur des Ombres heureuses de *Castor* [1].

Il y a une certaine relation entre l'emploi dramatique du chœur et sa liaison musicale avec les morceaux voisins. Sans prétendre établir une règle absolue, on peut dire que les chœurs qui sont vraiment nécessaires à la progression du drame ont généralement des thèmes originaux, sans liaison musicale avec les airs précédents. Au contraire, les chœurs qui dépendent musicalement de ce qui les précède, ou qui forment avec d'autres morceaux des combinaisons d'un intérêt surtout esthétique, se rattachent d'ordinaire aux parties décoratives de l'opéra. On pourrait peut-être établir pour les chœurs une distinction analogue à celle qui a été faite entre les airs des scènes et les airs du divertissement.

STRUCTURE MUSICALE

Le chœur comprend normalement, à l'époque de Rameau, quatre parties vocales, dont trois sont affectées aux voix d'hommes et une seulement aux voix de femmes. Les trois sortes de voix d'hommes sont la basse, la taille et la haute-contre. La partie vocale la plus aiguë, réservée aux femmes, conserve encore la désignation traditionnelle de *dessus*. Cette division diffère sensiblement de celle qui est usitée de nos jours. On remarquera que la voix féminine de contralto n'y est pas représentée. La voix d'homme qui la remplace, la haute-contre, a un tout autre caractère : c'est une voix aiguë, tendue. Et si, dans les exécutions modernes, on y substitue le contralto, ce n'est pas sans altérer gravement l'effet de l'ensemble.

Cette disproportion des voix masculines et des voix féminines a été déjà relevée par quelques contemporains, notamment par Rousseau : « Pourquoi trois parties dans les voix d'hommes et une seulement dans les voix de femmes, si la totalité de celles-ci renferme une aussi grande étendue que la totalité des autres [2] ? » Le nombre des choristes atténue un peu cette disproportion. Il y a à l'Opéra de Paris, en 1760, douze choristes femmes « appointées », sans

1. IV, 2, 150, « Qu'il soit heureux comme nous » (L'accompagnement reproduit presque entièrement l'*Air pour les Ombres*). — Cf. *Hippolyte*, II, 3, 95, Chœur des divinités infernales, « Pluton commande » (Accompagné par la reprise intégrale du 2e *air infernal* qui précède).

2. *Dictionnaire de musique*, art. *Voix*.

compter « nombre de surnuméraires », contre dix-neuf choristes hommes, répartis en neuf basses, quatre tailles et six hautes-contre [1]. On peut ainsi donner à la partie supérieure la prépondérance qu'elle comporte, et, assez souvent, la diviser.

La structure musicale des chœurs dépend du nombre de parties vocales que le musicien utilise et de la manière dont elles sont disposées les unes par rapport aux autres.

Relativement au nombre des parties, on distingue à l'époque de Rameau deux sortes de chœurs : les *petits chœurs* et les *grands chœurs*. Les petits chœurs sont ceux qui utilisent moins de quatre parties vocales [2]. Les grands chœurs sont ceux dont les parties vocales sont au nombre de quatre ou en nombre supérieur.

Le chœur à l'unisson peut être considéré comme un petit chœur quand il ne comporte qu'un seul genre de voix, comme il arrive presque toujours dans les rares exemples que l'on en trouve chez Rameau. Tel est, au premier acte de *Zoroastre*, le *Petit chœur gracieux* de la suite d'Amélite, chanté entièrement à l'unisson par les dessus [3]. Le *Chœur de basses* (« Fuyez ombres légères »), dans la scène des Ombres heureuses de *Castor*, appartient également au même genre, mais il n'a que huit mesures [4]. Quant à l'unisson général des diverses voix, il n'est employé par Rameau que d'une manière épisodique, au cours d'un chœur normal, pour renforcer momentanément l'expression des paroles [5].

Le petit chœur à deux parties, ou, comme on dit aussi, « en duo », se rencontre plus souvent. Il est généralement formé par les seules voix de dessus, divisées en deux parties. On trouve aussi, moins fréquemment, une partie de dessus et une de haute-contre. Ce genre de chœur convient surtout aux expressions gracieuses, et sa place toute naturelle est dans le divertissement. Rameau l'a employé parfois d'une manière très agréable, sans rien changer à la tradition établie sur ce point par ses devanciers. On peut citer comme exemple le *Petit*

1. De Jèze, *Etat ou tableau de la Ville de Paris* (1760), II, 2,3. Ce nombre avait peu varié depuis l'ordonnance royale de 1713, qui prescrivait 22 hommes et 12 « filles ».

2. De Bethizy, *Exposition...*, 2e éd. (1764), p. 293 : « Les chœurs se divisent en grands et petits. Les petits chœurs sont en duo et en trio ».

3. *Zoroastre*, I, 3, 27, « Rassurez-vous, tendre Amélite » (Rondeau à refrain modifié). Cf. *Temple de la Gloire*, III, 3, 259, chœur des Prêtresses de Vénus, « Déesse des Grâces » (Mais il s'unit avec le chœur à trois voix des Prêtres de Mars). — D'ailleurs, cet emploi de l'unisson pendant toute la durée d'un chœur étendu est tout à fait exceptionnel chez Rameau. Campra en a fait un bel usage dans *Tancrède* (I, 3, 82 et IV, 3, 240).

4. *Castor*, IV, 2, 164.

5. *Indes galantes*, II, 5, 120, « Les rochers embrasés s'élancent dans les airs » (7 mesures, pendant la seconde partie du chœur des Incas); *Castor*, I, 1, 58, « Que tout s'unisse » (5 mesures, pendant le chœur des Spartiates).

chœur des Suivantes d'Hébé dans *Castor*, ou le *Petit chœur de Sylphides*, de *Zaïs*[1].

Le petit chœur à trois parties, dont Rameau a fait un très heureux emploi, permet au musicien des combinaisons plus variées et une plus grande diversité d'expression. Tantôt les dessus divisés se joignent à une partie de haute-contre qui leur sert de basse, comme dans le charmant petit chœur des Prêtresses de Diane, au premier acte d'*Hippolyte*[2]. Tantôt les dessus, formant une seule partie, se combinent avec une partie de hautes-contre et une partie de tailles, comme dans le petit chœur du prologue de *Castor* (« Naissez, dons de Flore »), qui redit chaque couplet du menuet chanté[3]. Tantôt le chœur n'utilise que les trois parties inférieures, hautes-contre, tailles et basses. Il est alors composé uniquement par les voix d'hommes. Le chœur ainsi formé se prête aux expressions les plus vigoureuses et atteint parfois à des effets de puissance qui font paraître ici bien insuffisante la dénomination de petit chœur. C'est dans cette forme à trois voix que sont écrits le chœur des magiciens de *Dardanus*[4], celui des Prêtres de Mars dans le *Temple de la Gloire*[5], et le fameux chœur de démons du troisième acte de *Castor* (« Brisons tous nos fers »). On rencontre enfin, exceptionnellement, la combinaison dessus, hautes-contre et basses, qui produit tout à fait l'impression du grand chœur ; par exemple dans le beau chœur des Prêtres des idoles, au quatrième acte de *Zoroastre* (« On attaque ta gloire »)[6].

Le petit chœur, surtout à trois parties (« en trio »), intervient souvent d'une manière épisodique au cours d'un grand chœur. Ces brefs fragments, qui n'ont guère plus de quatre ou cinq mesures, portent dans le texte la mention « Petit chœur » ou, plus fréquemment, « Trio »[7]. Ils présentent surtout les combinaisons suivantes : deux parties de dessus et une de hautes-contre[8] ; deux parties de dessus et une troisième partie formée par les haute-contre et les tailles à l'unisson[9] ; deux parties de dessus et une de tailles[10] ; ou bien une

1. *Castor*, II, 5, 98 (« Qu'Hébé de fleurs toujours nouvelles »); *Zaïs*, Prologue, 2, 29, (« La naissante aurore »). — Cf. *Hippolyte*, I, 3, 49, Petit chœur des Prêtresses de Diane (« Rendons un éternel hommage »); *Temple de la Gloire*, I, 3, 133-135, Petit chœur de Bergers; *Zéphyre*, 2, 264, Petit chœur des Nymphes de Diane.

2. I, 3, 43 (« Dans ce paisible séjour »).

3. *Castor*, Prologue, 2, 31.

4. II, 3, 108 (« Hâtons-nous, commençons nos terribles mystères »).

5. III, 3, 255 (« Fier dieu des alarmes »). — Le titre de « petit chœur » se rencontre quelquefois pour un ensemble à quatre parties sans les basses (dessus divisés, hautes-contre et tailles). Voir par exemple *Zoroastre*, V, 3, 261 (« Nous jurons d'obéir »).

6. IV, 5, 185.

7. On trouve dans un chœur de bergers d'*Hippolyte* (V, 4, 200) la curieuse indication : « Trio. Petit chœur ». Dans le chœur final de *Castor* (V, 7, 229-230), la mention « Duo » est employée, par analogie, pour un bref passage des dessus divisés.

8. *Castor*, I, 1, 37-38, « Que jamais notre amour » (Chœur des Spartiates).

9. *Fêtes d'Hébé*, II, 8, 174, « Vous devez à l'Amour » (Chœur des Lacédémoniens).

10. *Castor*, II, 5, 93, « Le ciel vous promet avec nous » (Chœur des Plaisirs célestes).

partie de dessus, une de hautes-contre et une de tailles [1]. Ces épisodes, où les voix élevées jouent un rôle prépondérant, permettent de souligner certaines phrases et apportent une intéressante variété dans l'ensemble du grand chœur.

Le grand chœur, ayant au moins quatre parties vocales, est le chœur par excellence. Aussi, quand on emploie le simple titre de « chœur », c'est de lui qu'il s'agit. C'est la disposition normale qui a été décrite plus haut, et qui est celle de « la plupart des chœurs français » [2]. Tels sont, dans *Hippolyte*, le chœur des Trézéniens acclamant le retour de Thésée (« Que ce rivage retentisse ») [3], et le chœur des chasseurs du quatrième acte ; dans *Castor*, les deux chœurs souvent cités « Que tout gémisse » et « Que l'Enfer applaudisse » [4], ainsi que le chœur des astres à la fin de l'œuvre ; dans les *Indes galantes*, le fameux chœur « Brillant Soleil », et le chœur des matelots pendant la tempête [5] ; dans *Zoroastre*, le splendide ensemble du cinquième acte (« Dieux tout puissants, lancez la foudre ») [6]. On pourrait citer encore beaucoup d'autres exemples remarquables, qui montrent la maîtrise de Rameau dans le maniement du chœur à quatre parties.

Le chœur à cinq parties réelles est surtout employé dans la musique religieuse, où les voix de basse se dédoublent souvent en basses-tailles et basses-contre. Rameau estime d'ailleurs qu'une cinquième partie est tout à fait superflue pour exprimer la plénitude de l'harmonie. « Il est presque inutile, dit-il, de composer à cinq parties, quant au fond d'harmonie, puisqu'il ne s'y trouve jamais cinq sons différents que dans la supposition et dans quelques suspensions qui se réduisent toujours à quatre ensuite, puis à trois [7]. » Aussi a-t-il employé très rarement cette disposition dans ses opéras. On peut citer néanmoins, dans ce style, un chœur charmant d'*Hippolyte et Aricie*, « Chantons sur la musette », qui reproduit la mélodie d'une marche précédente [8]. Quelques passages à cinq parties réelles se rencontrent parfois au cours d'un chœur à quatre parties, par suite de la division momentanée d'une des voix [9]. Mais

1. *Castor*, I, 4, 53, « Le cri de la vengeance » (Chœur des combattants).

2. De Bethizy, *Exposition...*, 294.

3. *Hippolyte*, III, 8, 136.

4. *Castor*, I, 1, 36 et I, 4, 50.

5. *Indes galantes*, II, 5, 128 et I, 2, 59. Voir aussi dans l'acte des *Fleurs* (8, 199), le beau chœur « Dans le sein de Thétis ».

6. V, 4, 270.

7. *Code de musique pratique* (1760), p. 163. Sur la « supposition », voir plus loin, chapitre VIII (*Harmonie*, à propos des accords de neuvième et de onzième).

8. V, 8, 215 (Deux parties de dessus).

9. *Indes galantes*, Prologue, 5, 43, chœur de la suite d'Hébé (2 mesures par la division des dessus) ; *Fêtes d'Hébé*, I, 5, 88, chœur des mariniers (4 mesures, par la division des hautes-contre).

en général, quand Rameau écrit pour plus de quatre parties, c'est pour donner à l'ensemble une forme nouvelle, celle du chœur avec solistes ou celle du double chœur.

« Il y a des chœurs pendant lesquels on entend un récit, un duo ou un trio à parties simples. Ceux-ci, lorsqu'ils sont bien faits, sont les plus agréables de tous les chœurs [1] .» Ce sont du moins ceux qui conviennent le mieux au théâtre, parce qu'ils dissimulent un peu ce manque d'action et de mouvement qui est le grand défaut de l'exécution des chœurs. En effet, dans les chœurs avec solistes, « le spectateur, occupé de l'action des principaux personnages, ne fait point d'attention à l'immobilité de ceux qui chantent avec eux ». Et Bethizy ajoute : « M. Rameau a fait un grand nombre de chœurs admirables dans ce genre. » Rameau emploie très volontiers le chœur avec solistes, auquel aucun de ses devanciers français, pas même Campra, n'avait donné, du moins sur le théâtre, tant de souplesse et de variété. C'est dans la musique d'église, dans les grand motets, si fort en honneur à la fin du règne de Louis XIV, qu'il faudrait chercher l'équivalent et les modèles de ces constructions puissantes et harmonieuses. Seul Montéclair, dans le chœur de *Jephté* qui fit tant d'impression sur Rameau, avait montré tout le parti que l'on peut tirer au théâtre de cette union du chœur avec le chant d'un personnage principal [2].

Le chœur avec solo se distingue assez nettement de l'air avec chœur. Dans l'air avec chœur, le chant du personnage reste au premier plan ; il a l'initiative de la mélodie, qui est ensuite reprise par le chœur en totalité ou en partie ; ou si parfois le chœur intervient d'une manière originale pour dialoguer ou se réunir avec l'air, c'est toujours en lui laissant la prépondérance [3]. Au contraire, dans le chœur avec solo, c'est dans l'ensemble tout entier que réside l'intérêt ; la voix solo commence d'ordinaire en même temps ou presque en même temps que le chœur, et, si parfois elle chante seule des passages plus ou moins étendus, c'est le chœur qui donne au morceau son aspect général et sa véritable raison d'être. Dans *Hippolyte*, le chœur des Prêtresses de Diane (« Dieux vengeurs, lancez le tonnerre ») s'adjoint la voix de la Grande Prêtresse, qui débute avec le chœur, et qui forme une cinquième partie, tantôt fondue avec les dessus, tantôt superposée à eux [4]. Dans le chœur de Génies du prologue de *Zaïs*, la voix de basse d'Oromasès, malgré un passage solo, se mêle intimement à l'ensemble

1. De Bethizy, *Exposition...*, 298-299. Par « récit », il faut entendre le chant d'une voix seule, « récitante », comme on disait alors, et se détachant du chœur.

2. C'est le célèbre chœur « La terre, l'enfer, le ciel même, Tout tremble devant le Seigneur ». La voix du Grand Prêtre s'unit à celle du chœur. Cet ensemble fit une impression de nouveauté qui a été signalée dans les *Mémoires de Trévoux* (sept. 1737, p. 1553).

3. Voir plus haut, p, 295.

4. *Hippolyte*, I, 4, 56. Rousseau, dans sa lettre à Grimm de 1750, nomme ce chœur parmi les « morceaux qu'on n'entend point de sang-froid ». (Jansen, *J.-J. Rousseau als Musiker*, 463.)

des voix graves[1]. Le chœur « l'Amour triomphe », avec la voix de Pygmalion, est un bel exemple de chœur avec solo[2].

Le chœur avec duo pourrait être l'objet de remarques analogues. Rameau ne l'a guère employé que dans ses œuvres les plus légères, et il lui a donné presque toujours le caractère d'un air du divertissement[3]. On peut citer le chœur de *Zaïs*, « Accourons-tous », où les deux voix de Zaïs et de Zélidie se superposent aux quatre parties vocales de l'ensemble, ou alternent avec elles[4]. Mais l'exemple le plus caractéristique est le final de *Nélée et Myrthis*. Cet ensemble, qui s'intitule sur la partition manuscrite « Chœur avec un duo», présente les deux voix récitantes et les quatre parties vocales du chœur dans des dispositions très variées[5].

La forme du chœur avec trio est représentée dans l'opéra de Rameau d'une manière plus marquante que la précédente. C'est dans cette forme qu'est écrit un des chœurs de démons de *Castor*, « Sortons d'esclavage », chœur à trois parties, sur lequel se posent les trois voix de Télaïre, de Phébé et de Pollux[6]. Ici, l'ensemble a un caractère nettement dramatique, et figure une véritable lutte. On trouve au quatrième acte de *Zoroastre* un autre chœur avec trio, également dramatique : la Vengeance et deux furies se joignent au chœur des voix graves dans la scène de la conjuration magique (« Quel bonheur! l'enfer nous seconde »)[7]. La dernière scène des *Sybarites* contient un bel exemple du genre, bien que le trio et le chœur n'y soient pas continuellement réunis : c'est le trio de Philoé, d'Argis et d'Astole (« Chantez, célébrez la victoire et l'empire de la beauté »). Dans cet ensemble tripartite, A est dit par le trio seul, B par le chœur seul, et C par le chœur et le trio réunis[8].

1. *Zaïs*, Prologue, 1, 18, « Eveillez-vous, Eveillons-nous ». — Cf. *Fêtes d'Hébé*, I, 8, 122, chœur final avec la voix de Sapho (« Dieu charmant ») : sur la mélodie d'un rigaudon.

2. *Pygmalion*, 5, 37. Rameau appréciait particulièrement ce chœur.

3. On ne saurait considérer comme un chœur avec duo les quelques mesures où deux voix isolées se superposent à l'ensemble dans le Chœur des Amazones sauvages, des *Fêtes de l'Hymen* (I, 7, 111), ni l'alternance du duo avec le chœur au 3e acte de *Zoroastre* (5, 131, « Tendres amants, formez les plus beaux nœuds »). — Le seul emploi dramatique du chœur avec duo paraît être la scène du débordement du Nil dans les *Fêtes de l'Hymen* (II, 5, 171) où les deux voix de Canope et du Grand Prêtre se mêlent au double chœur (« Impétueux torrents »).

4. *Zaïs*, I, 3, 104.

5. *Nélée et Myrthis*, 5, 243, « Sois le prix de la gloire ». — Cf. *Zéphyre*, 8, 342, « Sois le dieu de nos âmes » ; et *Fêtes de l'Hymen*, III, 4, 307, « Hymen, c'est le jour de ta gloire ».

6. *Castor*, III, 4, 127. — Dans le chœur des Lacédémoniens des *Fêtes d'Hébé* (« Marchons, commandez-nous ! »), le trio intervient vers le milieu (II, 3, 138), mais seulement pour alterner avec le chœur.

7. *Zoroastre*, IV, 5, 212.

8. *Les Sybarites*, 4, 202. — Le trio se joint également au chœur dans *Platée*, II, 5, 172 (« Hymen, l'Amour t'appelle »), et dans *Zaïs*, I, 5, 143 (« Descends des cieux »).

Le chœur avec quatuor se rencontre au moins trois fois dans l'œuvre dramatique de Rameau. Il y en a un, comme on l'a vu plus haut, à la fin du quatrième acte de *Zoroastre* (« Courez aux armes... Le sang va couler ») [1]. Le quatuor y joue un rôle prépondérant, et il alterne plus souvent avec le chœur qu'il ne se superpose à lui. Cet ensemble est d'un beau mouvement et d'une animation assez dramatique. Il s'accompagne d'ailleurs d'une « action » indiquée par le livret : tout en chantant, Érinice et la Vengeance distribuent des armes à Abramane et aux Prêtres des idoles. — Rameau a également utilisé le chœur avec quatuor dans ses deux comédies lyriques. Cette forme monumentale, traitée avec habileté, convient fort bien à certains ensembles comiques, destinés à exprimer l'agitation et le tumulte. Il y a dans *Platée* un ensemble de ce genre, qui s'intitule, dans la partition gravée de 1749, *Chœur avec un quatuor.* C'est la Folie qui mène ce concert, dont elle veut faire, dit-elle, le « chef-d'œuvre de l'harmonie ». Cette plaisante invocation à l'Hymen débute par un chœur avec trio (« Hymen, l'Amour t'appelle ») auquel vient bientôt s'ajouter la voix de Platée. Alors commence une sorte de ronde endiablée, à huit parties, où des interjections familières (« Hé bon, bon, bon »), ponctuent ironiquement les phrases conventionnelles du style d'opéra (« Dans son âme Viens joindre ta flamme Aux feux de Cupidon »). L'ensemble, animé çà et là par la danse, est plein de mouvement et de franche gaîté [2]. On trouve dans *les Paladins*, à la fin du premier acte, un autre chœur avec quatuor, d'ailleurs moins important et moins continu, pour peindre l'affolement général à l'annonce du retour imprévu d'Anselme [3].

Il y a même, dans l'opéra de Rameau, deux ensembles de chœur avec quintette, mais qui n'ont rien de particulièrement intéressant. Le plus étendu est le quintette, déjà cité, du *Temple de la Gloire*, où les cinq rois enchaînés unissent leur voix à celle du chœur pour louer la clémence de Trajan [4]. Quand le chœur n'alterne pas avec le quintette, les neuf parties réunies se fondent dans une harmonie verticale qui ne laisse guère distinguer les cinq voix individuelles. *Les Fêtes de l'Hymen* [5] présentent un spécimen encore moins impor-

1. IV, 7, 236-249. Voir plus haut, p. 286.

2. *Platée*, II, 5, 175. (La Folie, Platée, Momus, Cithéron et le chœur). La danse est simplement indiquée par cette note du texte : « On danse à différentes reprises de ce chœur, et, à la fin, tous se retirent en dansant avec Platée, qu'on fait danser aussi. »

3. *Les Paladins*, I, 6, 60, « C'est un éclair Qui fend l'air » (Nérine, Argie, Atis, Orcan, et le chœur des faux pèlerins, à quatre voix). Les huit parties vocales ne se trouvent réunies que vers la fin. — On peut encore citer un chœur avec quatuor dans l'*Anacréon* de 1757 (5, 10, « Quelle gloire »).

4. *Temple de la Gloire*, III, 4, 279 (« O grandeur, ô clémence ! »).

5. *Fêtes de l'Hymen*, III, 4, 286 (Aruéris, deux Égyptiens et deux Égyptiennes, plus le chœur à quatre voix). Il y a également un bref passage avec quatuor. D'ailleurs, ces parties de solistes furent supprimées dans une seconde version.

tant du chœur avec quintette. C'est l'acclamation du chœur après la victoire d'Orie dans le concours du chant (« Triomphez, belle Orie »). Le quintette n'apparaît que pour quelques mesures et ne se réunit avec le chœur que pour le doubler presque entièrement.

Enfin, Rameau a employé quelquefois le double chœur, c'est-à-dire deux chœurs dans le même morceau, soit alternés, soit superposés[1]. Dans *Zaïs*, un chœur de Bergers, d'ailleurs très court, alterne avec un chœur de « Guerriers et Chasseresses »[2]. Peu auparavant, un chœur de chasseurs se divise en trois parties, l'une dite par les chasseurs, l'autre par les chasseresses et la troisième par les deux réunis[3]. Dans l'acte d'*Osiris*, des *Fêtes de l'Hymen*, le chœur des Amazones sauvages s'oppose, en un véritable combat, au chœur de la suite d'Osiris et d'Orthésie[4].

Mais c'est l'acte de *Canope*, dans le même opéra-ballet, qui nous offre le double chœur sous sa forme la plus complète, avec l'utilisation de toutes les ressources du genre. Le double chœur « Impétueux torrents » forme le centre de la scène du débordement du Nil, lorsque Canope, le dieu des eaux, s'élance du haut des cataractes jusqu'au milieu du fleuve, « sur un char traîné par des crocodiles »[5]. Ici, ce ne sont plus des fragments de chœur qui alternent l'un avec l'autre ; ce sont deux chœurs complets qui se superposent en un formidable ensemble, auquel s'ajoutent les deux voix solos de Canope et du Grand Prêtre : chœur de Canope et de sa suite, qui ont déchaîné l'inondation (« Impétueux torrents ») ; chœur du peuple et du Grand Prêtre terrifiés (« Ciel ! quels débordements ! »). En tout, dix parties vocales, qui se combinent de la manière la plus variée, au milieu des courants et des tourbillons de l'orchestre. Les deux chœurs, chacun guidé par une voix solo, forment entre eux une sorte de grand duo divergent, où les deux expressions opposées se dégagent nettement de l'ensemble. Ce double chœur est une des plus belles réussites de Rameau, parce qu'il est à la fois très musical et très dramatique.

1. Lully avait déjà fait usage du double chœur, même plus fréquemment que Rameau, mais d'une manière assez rudimentaire, et plus dramatique que musicale. Voir par exemple *Isis*, III, 4, 208 et 6, 234 ; *Alceste*, V, 5, 276 ; *Bellérophon*, fin du prologue et I, 5, 70.

2. I, 7, 156. Le premier chœur auquel se joint la voix de Zélidie, comprend deux parties de dessus et une de tailles ; le second, une partie de dessus, une de hautes-contre et une de basses.

3. *Zaïs*, I, 5, 136. Les chasseurs sont figurés par les trois voix d'hommes, et les chasseresses par les dessus divisés.

4. *Fêtes de l'Hymen*, I, 7, 111. Le premier chœur est à deux parties (dessus et hautes-contre) ; le second à trois parties (hautes-contre, tailles et basses). Les voix de Myrrhine, d'Osiris et d'Orthésie se joignent, çà et là, à l'un ou à l'autre des deux chœurs.

5. *Fêtes de l'Hymen*, II, 5, 171. Ce chœur impressionna vivement le public et resta longtemps célèbre. Voir *Mercure*, mars 1747, p. 140 ; et Dandré-Bardon, *L'impartialité sur la musique* (1754), p. 27.

Si l'on envisage les chœurs au point de vue de la disposition des parties vocales les unes par rapport aux autres, ils se divisent, comme les autres ensembles vocaux, en chœurs *harmoniques* et chœurs *polyphoniques*.

Les chœurs harmoniques, où les différentes parties vocales marchent du même pas, note contre note, sont désignés à l'époque de Rameau par la dénomination de chœurs « syllabiques ». Ils ne comportent en effet qu'une seule note pour chaque syllabe (sauf quelques exceptions négligeables), et les diverses voix réunies chantent d'ordinaire en même temps la même syllabe du texte. Cette disposition subordonne tout l'intérêt de l'ensemble à la mélodie de la partie supérieure, et les parties intermédiaires n'y ont guère qu'un rôle de remplissage[1]. C'est la forme de chœur qui est de beaucoup la plus fréquente dans les opéras de Lully. On sait qu'il n'écrivait lui-même que le dessus et la basse, laissant à ses secrétaires la rédaction du reste.

Rameau ne dédaigne pas les chœurs harmoniques. Il en apprécie le charme musical : « le beau chant qui doit y régner pour lors dans les parties dominantes occupe suffisamment »[2] pour que l'oreille ne désire pas autre chose. Aussi les emploie-t-il volontiers dans les divertissements, et il leur confie alors des mélodies extrêmement gracieuses, soit empruntées à des morceaux précédents, soit au contraire originales, comme dans le Chœur des Muses qui termine le prologue du *Temple de la Gloire*. Le chœur harmonique intervient d'une manière fort heureuse au cours des airs légers ou des petits ensembles vocaux. Dans *Dardanus*, il alterne avec la délicieuse mélodie du *Trio des Songes* en un ensemble d'une aisance et d'une eurythmie souveraines[3].

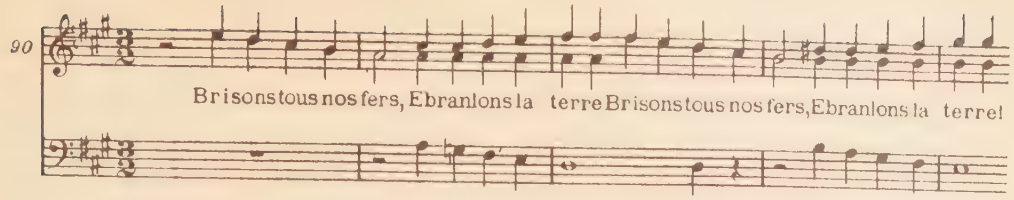
Mais le divertissement n'est pas la seule place du chœur harmonique. Rameau a bien senti que ce genre de chœur, tant pour la netteté de ses contours que pour la claire perception des paroles, pouvait être avantageusement utilisé dans les scènes les plus dramatiques. Les fragments de chœur qui interviennent au cours du dialogue ou qui servent à la progression du drame sont naturellement écrits dans ce style. Rameau a même employé ce style harmonique pour une expression de violence exceptionnelle dans le chœur de démons de *Castor*, dont nous avons déjà souligné le rôle dramatique[4] :

1. « Les parties mitoyennes (*sic*) des chœurs syllabiques doivent n'offrir qu'un chant insipide, rester sur la même note tant que l'harmonie le permet, et ne faire, autant qu'il est possible, que des mouvements diatoniques... » (Bethizy, *Exposition...*, 295.)

2. *Traité de l'harmonie*, III, 331.

3. *Dardanus*, IV, I, 196 (« Par un sommeil agréable »). La mélodie principale est tirée de la symphonie de danse qui précède (*Rondeau tendre*).

4. *Castor*, III, 4, 134 (Hautes-contre, ténors et basses). Je transcris la partie de haute-contre comme une voix d'homme élevée et non pas comme un contralto féminin.



Cet ensemble si simple, dont la disposition harmonique se maintient pendant tout le morceau, paraît avoir produit sur les contemporains de Rameau une impression extraordinaire. « La voix, par une marche syllabique, frappe l'oreille à coups égaux et redoublés. Le trouble saisit les spectateurs. » Ainsi s'exprime Chabanon dans son *Eloge* [1] ; et, lors de la reprise de 1772, il revient sur le même sujet dans des termes qui méritent d'être rapportés : « Cette combinaison (des parties vocales) n'est rien dans le chœur *Brisons tous nos fers*, mais l'effet est prodigieux. Ce morceau, nous prenons plaisir à le confesser, nous paraît sublime. La marche diatonique en montant que l'artiste y a employée de mesure en mesure, renforce l'effet ; jamais nous n'avons entendu ce passage sans éprouver ce frissonnement qui fait pointer les cheveux sur la tête. Sans doute les Euménides d'Eschyle chantaient sur une musique semblable, quand le peuple d'Athènes crut voir les enfers s'ouvrir devant lui, quand l'effroi des femmes alla jusqu'aux douleurs de l'avortement [2]. »

Enfin, le chœur harmonique présente pour Rameau un intérêt particulier, parce qu'il lui fournit l'occasion d'éprouver la puissance expressive de l'harmonie. Les modulations peuvent y produire à elles seules les plus grands effets, indépendamment du dessin mélodique. Il s'est expliqué lui-même très nettement sur ce point : « Tout chœur de musique qui est lent, et dont la succession harmonique est bonne, plaît toujours sans le secours d'aucun dessin, ni d'une mélodie qui puisse affecter d'elle-même : et ce plaisir est tout autre que celui qu'on éprouve ordinairement d'un chant agréable, ou simplement vif et gai : l'un se rapporte directement à l'âme, l'autre ne passe pas le canal de l'oreille. J'en appelle encore à *l'Amour triomphe*, déjà cité plus d'une fois: que l'on compare le plaisir qu'on en éprouve à celui que causera un air, soit vocal, soit instrumental ; bientôt on en sentira la différence [3]. »

Toutefois la plupart des chœurs de Rameau sont plutôt polyphoniques

1. *Eloge de M. Rameau* (1764), p. 6.

2. *Sur la musique, à l'occasion de Castor* (*Mercure*, avril 1772, I, 173). Ce témoignage est d'autant plus probant que l'article de Chabanon est par ailleurs assez sévère pour Rameau.

3. Rameau, *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie* (1755), p. 48-49. Le chœur « l'Amour triomphe », auquel se mêle la voix de Pygmalion, est en grande partie harmonique. (*Pygmalion*, 5, 37.)

que purement harmoniques. Les diverses voix y conservent une certaine indépendance de mouvements, qui peut aller depuis les simples figurations ornementales jusqu'aux artifices les plus compliqués du contrepoint et de la fugue. En effet, pour nous servir de la terminologie de Bethizy, les chœurs polyphoniques peuvent être « simples » ou « travaillés ». Ils sont simples quand les différences dans la marche des parties se bornent surtout aux tenues et aux vocalises qui se combinent avec les passages syllabiques[1]. Il suffit d'un ou deux mots à vocalises pour donner à un chœur l'aspect d'une polyphonie assez mouvementée. Les épisodes polyphoniques des chœurs de Lully sont généralement conçus dans ce style, avec çà et là, quelques décalages vite rattrapés, pour les entrées des voix[2]. Rameau a fait un usage très intéressant du chœur polyphonique, simple comme on peut le voir par le chœur « Brillant Soleil », que Cahusac considère comme « le plus beau qu'on connaisse maintenant à ce théâtre »[3].

Les chœurs polyphoniques « travaillés » sont ceux qui utilisent toutes les ressources du contrepoint, et en particulier les imitations et les fugues, plus ou moins prolongées. Le style fugué était alors vivement attaqué par les partisans de la nouvelle musique italienne, notamment par Rousseau, comme « n'aboutissant qu'à faire du bruit »[4] et comme contraire à l'unité de mélodie. Rameau reste plus fidèle à l'ancienne écriture vocale. Il ne veut pas priver ses chœurs de ce précieux élément d'intérêt musical. « Les fugues, imitations et desseins, écrit-il en réponse aux critiques de Rousseau, sont les plus beaux ornements des chœurs[5]. »

Mais il entend se servir du style fugué en toute liberté, et sans aucune contrainte scolastique. Dès le *Traité de l'Harmonie*, ses idées sont bien arrêtées

1. « On ne peut guère faire former des roulements par quatre parties, encore moins par cinq en même temps, et, quand on le pourrait, l'effet n'en serait pas agréable. Ainsi, quand le dessus et la basse d'un de ces chœurs forment en même temps des roulements, il est bon de donner aux parties mitoyennes un chant uni, et tel qu'on leur donnerait dans un chœur syllabique. Mais quand le dessus seul, ou la basse seule fait un roulement, il est à propos et souvent très aisé d'en mettre un dans une partie mitoyenne ; quand le dessus et la basse ne forment point de roulements, on peut en faire former par deux parties mitoyennes. » (Bethizy, *Exposition...*, 296.)

2. Voir par exemple le chœur d'*Armide* (I, 3, 69), « Armide est encor plus aimable » ; et le chœur de *Phaéton*, « Allez répandre la lumière » (à la fin de l'acte IV).

3. *Encyclopédie*, art. *Chœurs*. C'est le chœur de l'adoration du soleil dans l'acte des *Incas*, faisant suite à un air d'Huascar sur les mêmes paroles (*Indes galantes*, II, 5, 128).

4. Rousseau, *Lettre sur la musique française*, éd. Furne, III, 532.

5. *Observations sur notre instinct pour la musique* (1754), p. 124. Dans le *Supplément de l'Encyclopédie*, F. de Castillon prendra également la défense de la fugue : « Enfin, où est la place de la fugue ? Dans presque tous les chœurs. Est-il naturel que tout un peuple commence précisément à dire la même chose à la fois ? Ne l'est-il pas bien plus que quelques-uns commencent et que peu à peu tous s'y joignent ? Et voilà la fugue. » (Art. *Fugue renversée*.)

sur ce point. L'imitation, y est-il dit, « n'a d'autres bornes que celles de ne point ennuyer l'auditeur..., étant libre d'imiter une partie du chant ou le tout, selon le juste discernement du compositeur... La fugue est un ornement dans la musique, qui n'a pour principe que le bon goût ... Les différents sentiments et les différents événements que l'on peut exprimer en musique sèment à tout moment des nouveautés que l'on ne peut réduire en règles »[1]. Aussi, Bethizy, qui s'inspire surtout de la pratique de Rameau, observe que parmi les chœurs français, « il y en a peu où toutes les parties présentent exactement un dessin de fugue »[2].

En fait, le théâtre de Rameau ne contient pas de chœur où les combinaisons du contrepoint soient appliquées avec une rigide continuité. Il est rare de trouver, comme dans le chœur de chasseurs d'*Hippolyte*, neuf mesures de canon complet entre le dessus et la basse[3]. L'écriture en fugue régulière, même limitée à une simple exposition, est tout à fait exceptionnelle. On peut citer, comme exemple presque unique, le début du chœur des Trézéniens acclamant le retour de Thésée (« Que ce rivage retentissse »)[4]. Ce chœur est un de ceux où Rameau a poussé le plus loin le souci de la construction contrapontique. La première partie est conçue comme une exposition de fugue, et le thème de la deuxième partie, présenté en imitations, se superpose ensuite au thème de la première. L'ensemble, d'ailleurs entremêlé d'interludes de danse, est d'une architecture puissante et équilibrée, mais suffisamment variée pour qu'on n'ait à aucun moment l'impression de la rigueur scolastique. Dans presque tous les chœurs polyphoniques de Rameau, les artifices du contrepoint sont employés avec la plus entière liberté ; ils ne sont pas des procédés formels, mais des ressources d'expression, destinées à figurer, en un désordre vivant, l'animation d'une multitude.

Aussi, la forme que Rameau affectionne pour ses chœurs les plus importants est celle où il peut combiner à sa fantaisie tous les styles, et aussi bien l'écriture harmonique la plus verticale que les diverses variétés de la polyphonie, simple ou travaillée. Le chœur harmonico-polyphonique est le type le plus fréquent parmi les grands chœurs de Rameau. Le chœur des matelots dans l'acte des *Incas*[5], ou le chœur des astres à la fin de *Castor*[6], donne une

1. *Traité de l'Harmonie*, II, 163 et III, 359.

2. *Exposition...*, 323. Cf. 297 : « La voix du goût s'est fait entendre ; elle a désapprouvé ces morceaux où l'art fait parade d'un travail mécanique toujours le même, et nous a dit qu'un morceau considérable ne pouvait plaire sans la variété. »

3. *Hippolyte*, IV, 3, 171, chœur des Chasseurs, 3e partie (« Que les antres les plus secrets »). Les deux autres parties ne font qu'esquisser le canon.

4. *Hippolyte*, III, 8, 136.

5. *Indes galantes*, I, 2, 59 (« Ciel! de plus d'une mort nous redoutons les coups ! »).

6. V, 7, 226 (« Que le ciel, que la terre et l'onde »).

bonne idée de cette forme d'art, si souple et si variée, qui peut s'adapter aux exigences du drame sans renoncer à utiliser les ingénieuses combinaisons de la technique chorale traditionnelle.

En examinant la structure musicale des chœurs, il ne faut pas oublier le rôle de l'accompagnement d'orchestre qui s'ajoute à l'ensemble vocal. A vrai dire, l'orchestre se borne souvent à doubler les voix, surtout dans les petits chœurs, qui d'ordinaire n'ont pas d'autre accompagnement, et même dans certains grands chœurs[1]. Il peut y ajouter une nouvelle partie instrumentale, traitée soit comme une partie de chœur, soit comme un simple contrechant ornemental[2], selon le procédé employé pour les duos. Mais il n'est pas rare non plus que l'on rencontre, surtout pour les grands chœurs, plusieurs types d'accompagnement analogues à ceux des airs.

La partie instrumentale supplémentaire présente parfois des dessins importants, qui ajoutent à l'expression du chœur. C'est ainsi que dans le double chœur des *Fêtes de l'Hymen*, lors du débordement du Nil, les traits rapides des violons peignent le flot montant de l'inondation[3]. Il arrive même qu'une véritable symphonie autonome se déroule en même temps que le chant de l'ensemble choral. Dans ce cas, celui-ci est souvent réduit à une suite d'accords syllabiques qui se posent sur l'air instrumental pour en souligner l'harmonie[4]. Mais il peut se faire que le chœur et la symphonie présentent un égal intérêt musical. On en trouve un exemple dans le chœur de matelots des *Indes galantes*, où les clameurs des matelots sont rendues par un ensemble vocal assez polyphonique, tandis que l'orchestre continue à dépeindre les horreurs de la tempête. « Il faut beaucoup de génie, d'art et de goût pour faire un ensemble vocal de cette espèce, malgré la contrainte que cause la symphonie à l'égard des parties vocales, et celle que causent les parties vocales à l'égard de la symphonie. [5]»

Pour la construction, les chœurs admettent les différentes coupes qui ont été étudiées à propos des airs : coupe binaire, rondeau plus ou moins régulier, et coupe tripartite. Toutefois, dans les chœurs étendus, la polyphonie amène naturellement des développements musicaux que les airs à voix seule ne peuvent comporter. Des phrases différentes se superposent à l'intérieur de la même

1. *Castor*, II, 5, 93, chœur des Plaisirs célestes.

2. *Zoroastre* (version 1756), III, 6, 120. Dans le « petit chœur » qui reprend le refrain de l'air de Zoroastre (« O Lumière vive et pure »), les trois parties vocales sont doublées par les cordes et il y a en plus un contrechant de flûtes dans le haut.

3. *Fêtes de l'Hymen*, II, 5, 171 (« Impétueux torrents »). Cf. *Fêtes d'Hébé*, II, 3, 135, chœur des Lacédémoniens (« Marchons, commandez-nous ! ») ; animation des violons.

4. *Hippolyte*, II, 3, 95, chœur des divinités infernales (« Pluton commande »). L'accompagnement n'est autre chose que la reprise intégrale du 2e *air infernal*, qui précède.

5. Bethizy, *Exposition...*, 298.

section ou sont rappelées d'une section à l'autre. Dans certains grands chœurs en rondeau, B reprend par endroits des fragments de A sous diverses formes, ce qui donne à la fois une impression d'animation dramatique et de continuité musicale[1]. Un autre type de développement musical est fourni par la forme tripartite de mêmes paroles, qui est extrêmement fréquente pour les chœurs de grandes dimensions. Dans cette forme, les trois sections sont chantées sur les mêmes paroles, mais avec des mélodies différentes, malgré quelques rappels de thèmes. L'intérêt de l'ensemble réside dans l'amplification musicale et dans la conduite des modulations. La musique se renouvelle presque entièrement d'un bout à l'autre, et l'unité est surtout assurée par la répétition des paroles. Bon nombre des plus puissantes constructions chorales de Rameau sont bâties sur ce modèle[2].

Les chœurs tiennent une place de premier plan dans l'opéra de Rameau. Ils sont en général suffisamment mêlés à l'action, ou du moins ils contribuent toujours à préciser et à compléter le cadre des différentes scènes. Ils sont un élément de vie et de variété dans le spectacle. Cette abondance et cette variété des chœurs fait encore une vive impression sur les spectateurs de 1778, après le triomphe de Gluck, lors de la reprise de *Castor* : « On entend successivement des combattants, des vainqueurs, tout un peuple assemblé pour les funérailles du frère de son roi ; des cris de vengeance ; des prêtres qui frémissent dans le temple de Jupiter ; la suite de la déesse de la Jeunesse qui veut retenir Pollux ; des esprits magiques évoqués par Phébé, des démons qui s'opposent au passage de Pollux ; des ombres heureuses dans les Champs-Élysées, et enfin toutes les divinités du ciel[3]. » Lully et Quinault avaient d'ailleurs laissé quelques très beaux exemples de cet emploi dramatique des chœurs[4]. Mais Rameau a multiplié encore, parfois peut-être à l'excès, les interventions du personnage collectif[5], et surtout, suivant en cela les traces de Campra, il s'est complu à les traiter d'une manière beaucoup plus musicale.

1. *Hippolyte*, III, 8, 136, chœur des Trézéniens (« Que ce rivage retentisse ») ; *Castor*, I, 4, 50, chœur des guerriers de Pollux (« Que l'Enfer applaudisse »). — Ce procédé se rencontre déjà chez Campra, qui a été certainement le principal modèle de Rameau pour la technique des chœurs. (V. *Tancrède*, I, 3, 89, chœur des guerriers d'Argant.)

2. Par exemple le chœur « Brillant Soleil », de l'acte des *Incas*, et le chœur final de *Castor* (« Que le ciel, que la terre et l'onde »). — Une autre variété de la forme tripartite, le rondeau de paroles, se rencontre aussi, mais moins fréquemment (V. le chœur funèbre du début de *Castor*, « Que tout gémisse »). — Le ralentissement conclusif et la coda sont d'usage courant dans les chœurs, plus encore que dans les airs.

3. *Journal de Paris*, 12 oct. 1778 (p. 1144). Il s'agit naturellement de la seconde version de *Castor*.

4. Voir notamment le quatrième acte de *Roland* et le cinquième acte d'*Atys*.

5. Cette abondance des chœurs est particulièrement sensible dans *Zoroastre* et dans *les Fêtes de Polymnie*. Pour *Zoroastre*, les chœurs seuls trouvèrent grâce devant les enne-

Toutefois on peut se demander si la forme musicale que Rameau a donnée aux chœurs est toujours compatible avec leur emploi dramatique. Les combinaisons de la polyphonie et l'attention qu'elles réclament des choristes paraissent difficiles à concilier avec ces jeux de scène naturels et mouvementés qui seraient cependant indispensables à une interprétation vivante du drame. La polyphonie, par le désordre apparent de ses mélodies superposées, devrait, semble-t-il, contribuer à l'animation et au naturel de l'ensemble choral. Mais son exécution demande une rigueur précise qui paralyse l'action des choristes, surtout quand ils sont malhabiles et peu musiciens, comme il arrive trop souvent alors à l'Opéra de Paris [1]. Aussi, Gluck, tout en s'inspirant beaucoup de la conception française et de la pratique de Rameau [2], simplifiera le plus possible la structure musicale du chœur, afin de le mettre mieux « en action » ; il le raccourcira, lui donnera le plus souvent une marche syllabique, et rapprochera les parties vocales de manière à produire l'impression massive de l'unisson.

Mais ces réserves portent beaucoup plus sur les insuffisances de l'exécution que sur la valeur même des chœurs de Rameau. Ces chœurs, qui d'ailleurs ne sont pas tous d'une polyphonie compliquée, conservent toute leur valeur dramatique s'ils sont interprétés comme Rameau était en droit de l'espérer, et si l'on admet une fois pour toutes la convention fondamentale qui régit l'emploi des ensembles vocaux sur le théâtre. Marmontel remarque en 1777 que les chœurs de Gluck « ne sont assurément pas plus dramatiques que ceux de Rameau » [3]. Et ceux de Rameau sont beaucoup plus musicaux. Les meilleurs d'entre eux, ceux que nous avons souvent cités, sont des chefs-d'œuvre du genre, au même titre que les chœurs de Bach et de Haendel. Ils ont joui jusqu'au début du XIX^e^ siècle d'une réputation presque égale à celle des airs de danse. Berlioz, qui les redécouvre vers 1840, vante leurs qualités de couleur, d'énergie et de richesse harmonique [4]. Maintenant que la plupart sont réédités, il est vraiment étonnant qu'ils ne figurent pas plus souvent au répertoire de nos concerts.

mis de Rameau. « Cela a fait dire à un mauvais plaisant que c'était l'opéra des laitues, dont il n'y a que le cœur qui soit bon. » (Raynal, *Nouvelles littéraires*, dans *Correspondance littéraire*, I, 385.)

1. On lit en 1756 dans le *Sentiment d'un harmoniphile*, pourtant très favorable à la musique française et à Rameau : « Il n'y a point de proportion entre les voix qui chantent les chœurs. Les uns crient, les autres chantent faux ; d'autres ne s'entendent point, ou du moins pas assez, comme les basses » (p. 158).

2. Il fait le plus grand éloge du chœur funèbre de *Castor*. (*Mercure*, juillet 1782, p. 42.)

3. *Essai sur les révolutions de la musique en France*. (Dans *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le Chevalier Gluck* [1781], p. 178.)

4. *De Rameau et de quelques-uns de ses ouvrages* (*Revue et Gazette musicale de Paris*, 1842, p. 442-443).

CHAPITRE VI

LES « SYMPHONIES » DRAMATIQUES

Les « symphonies » sont le triomphe de Rameau. On sait que ce terme désigne, dans notre ancien opéra, toutes les pièces de musique instrumentale, plus ou moins étendues, qui figurent, à divers titres, dans le cours de l'action. Les Italiens n'ont rien de comparable dans leur musique dramatique. Au moment même où ils portent la musique purement instrumentale à un degré de splendeur qu'ils n'ont sans doute plus connu depuis, à l'époque des Domenico Scarlatti, des Corelli, des Vivaldi, des Sammartini, l'opéra des Italiens se révèle à cet égard, d'une stupéfiante pauvreté. Les *sinfonie*, si remarquables dans l'opéra vénitien, se font déjà un peu plus rares dans le théâtre de Cesti et ont presque complètement disparu des œuvres de l'école napolitaine. La passion du grand public pour le chant a imposé peu à peu cette transformation. Il semble qu'on ne veuille plus tolérer l'orchestre au théâtre que pour accompagner la voix des chanteurs, désormais maîtres absolus de la scène.

Le public français, au contraire, conserve un goût très vif pour les morceaux purement symphoniques qui commentent les péripéties du drame, les évolutions et le jeu des personnages, sans parler des nombreux airs de danse, qui sont un des traits caractéristiques de notre ancien opéra. Lully, sous l'influence du ballet de cour non moins que de l'opéra vénitien, avait fait une grande place aux symphonies en créant les premiers modèles du genre. On connaît la vogue de ses *ouvertures*, de ses danses, et l'effet produit par certaines interventions prolongées de l'orchestre dans l'action dramatique : symphonies guerrières, pastorales, funèbres, symphonies de sommeil, etc. « Ne sentons-nous pas que ces symphonies nous agitent, nous calment, nous attendrissent ; enfin qu'elles agissent sur nous, à peu près comme les vers de Corneille et ceux de Racine y peuvent agir [1] ? » Un emploi analogue de l'orchestre se retrouve chez les successeurs de Lully jusqu'à l'époque de Rameau et rencontre la

1. Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (7e éd.), I, 475. Ce passage fait partie d'une étude générale, fort intéressante, sur les symphonies d'opéra (I, 466-487).

même faveur auprès du public. Une des pages les plus célèbres d'*Issé* est précisément la symphonie par laquelle Destouches peint le frémissement prophétique des chênes de Dodone [1].

Rameau continue cette tradition, mais avec une telle abondance et une telle richesse d'invention, que son œuvre apparaît en cela comme une création nouvelle et marque une étape glorieuse dans l'application progressive des ressources de l'orchestre à l'art dramatique. Libéré de la contrainte des paroles, c'est là que son génie musical se donne pleinement carrière. Tous les contemporains, et même ceux qui font des réserves sur sa musique vocale, s'accordent à proclamer sa maîtrise inégalée et ses dons étonnants de créateur dans la musique instrumentale appliquée au théâtre [2]. « Rameau, comme symphoniste d'opéra, n'eut jamais de modèle ni de rival et nous ne craignons pas d'affirmer hautement, qu'après toutes les révolutions que l'art pourra subir, lorsqu'il sera porté à sa plus haute perfection par quelque peuple que ce soit, alors même ce sera beaucoup faire d'égaler notre artiste dans cette partie, et de mériter d'être placé à côté de lui [3]. » On ne peut que se sentir attiré d'avance par les œuvres qui ont valu à Rameau de si magnifiques éloges.

Les symphonies de l'opéra de Rameau, comme celles de tous les opéras de son temps, se divisent d'elles-mêmes en deux grandes catégories : d'une part, les symphonies qui ont un rapport nécessaire avec le développement du drame, et qu'on peut désigner par le terme général de *symphonies dramatiques ;* d'autre part, les *symphonies de danse*, qui ont avec l'action un lien beaucoup moins étroit [4]. Ces deux catégories sont l'une et l'autre assez importantes pour que l'on puisse consacrer à chacune un chapitre entier.

Les symphonies dramatiques se présentent à nous sous trois aspects principaux : 1° les ouvertures ; 2° les symphonies descriptives ; 3° les préludes et interludes.

I. — LES OUVERTURES.

On peut hésiter tout d'abord à ranger les ouvertures parmi les symphonies dramatiques, car elles se placent avant le début du drame et la plupart d'entre

1. III, 5, 162. Cette symphonie, qui forme un *Prélude pour le Grand-Prêtre*, se continue dans l'accompagnement de l'air : « Mais déjà chaque branche agite sa verdure ».

2. « Mais créateur de la symphonie, pouvait-il tout embrasser ? » (Chabanon, *Eloge de M. Rameau*, p. 30-31). — « Il n'avait pas autant de facilité à composer de la musique vocale que la musique instrumentale, à laquelle il s'était livré de bonne heure » (Maret, *Eloge...*, p. 72). — D'Alembert, bien que rallié aux bouffonnistes, reconnaît que « nous avons beaucoup moins à réformer dans nos symphonies que dans nos chants. Plusieurs de celles de Rameau ne nous laissent rien à désirer. » (*De la liberté de la musique*, § 37.)

3. Chabanon, *Eloge de M. Rameau* (1764), p. 19-20.

4. Cette division ressemble à celle que nous avons établie plus haut entre les airs des scènes et les airs du divertissement.

elles, à l'époque qui nous occupe, n'ont encore aucun rapport avec l'action. Mais ce sera précisément l'originalité de Rameau de réaliser peu à peu dans son œuvre cette innovation si féconde en conséquences, de prendre de plus en plus l'inspiration de ses ouvertures dans le sujet du drame et d'en faire ainsi de véritables symphonies dramatiques.

Au moment où Rameau aborde le théâtre, un seul type d'ouverture règne dans l'opéra français depuis plus d'un demi siècle : c'est celui dont Lully a définitivement fixé le modèle, et qui est désigné par les contemporains sous le nom d' « ouverture à la française »[1]. Ce type d'ouverture, qui eut une grande vogue dans toute l'Europe jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, est composé essentiellement, comme on sait, de deux mouvements : l'un lent et majestueux, où dominent le plus souvent les rythmes pointés, l'autre rapide et de style fugué. Il s'y ajoute parfois (mais non pas forcément) un nouveau mouvement lent plus ou moins étendu, plus ou moins analogue au premier, et qui sert de conclusion à l'ensemble.

Les ouvertures de Lully « ont été pendant plus de soixante ans le modèle invariable de celles qui les ont suivies ; durant tout ce temps, il n'y a eu qu'une ouverture à l'opéra »[2]. Aucun des musiciens qui se sont succédé de Lully à Rameau, même parmi les plus remarquables, n'a apporté la moindre innovation à cette forme consacrée. « Écoutez les ouvertures de Lully, de Colasse, de Campra, de Mouret, de Destouches, etc. ; vous remarquerez les mêmes tours de chant, la même pratique, la même disposition, en sorte que qui a entendu quelqu'une de ces ouvertures les connaît toutes[3]. » Ces jugements si tranchants comportent sans doute quelque exagération ; mais, en gros, ils sont exacts, et ils montrent bien que les contemporains ont nettement senti la tyrannie exercée par la mode de l'ouverture à la française, jusqu'au moment où Rameau, comme dit d'Alembert, « a le premier secoué le joug ».

L'ouverture lulliste n'est guère qu'une introduction solennelle et brillante, destinée à fixer l'attention du public et à le préparer aux magnificences du

1. Les Italiens ont, à la même époque, un type d'ouverture très différent, qui s'est progressivement constitué dans les œuvres de Scarlatti (v. Dent, *Alessandro Scarlatti*, 59). On sait que l'ouverture italienne présente la disposition inverse de l'ouverture française : un allegro, un adagio et un nouveau mouvement vif qui a généralement le caractère d'une danse à trois temps.

2. D'Alembert, *De la liberté de la musique* (1759), § 38. Et il ajoute : « Enfin, M. Rameau a le premier secoué le joug, et osé tenter une autre route. » — L'ouverture à la française est très répandue dans toute l'Europe au début du XVIII^e siècle. Mattheson, en 1713, la préfère même aux concertos italiens. (V. Pirro, *L'Esthétique de J.-S. Bach*, 438). Il n'est pas rare alors que des ouvertures françaises soient importées en Italie et utilisées en tête des opéras. (V. Rousseau, *Dictionnaire de musique*, art. *Ouverture*.)

3. Lacombe, *Le spectacle des beaux-arts* (1761), p. 334-335.

spectacle. C'est un portique somptueux, d'une noble architecture, à l'entrée du domaine merveilleux de l'opéra. Sans doute, elle dispose le spectateur à l'émotion tragique ; elle annonce qu'il va se passer quelque chose de grand et de surprenant,

> Quand la toile se lève et que les sons charmants
> D'un innombrable amas de divers instruments
> Forment cette éclatante et grave symphonie,
> Qui ravit tous les sens par sa noble harmonie,
> Et par qui le moins tendre en ce premier moment,
> Sent tout son corps ému d'un doux frémissement... [1]

En cela, l'ouverture lulliste n'est donc pas dénuée d'une certaine valeur expressive, et elle présentait même pour les auditeurs un intérêt mélodique qui nous est attesté par les témoignages du temps [2]. Mais elle n'a pas de rapport véritable avec le sujet de la tragédie lyrique : pendant longtemps, ni les auteurs ni le public n'ont senti le besoin de ce rapport. D'ailleurs, l'usage d'un prologue étendu et absolument étranger à l'action coupait toute liaison sensible entre l'ouverture et le drame lui-même. Enfin la création de l'opéra-ballet, qui comporte plusieurs sujets différents les uns des autres, ne devait guère favoriser l'avènement d'une ouverture véritablement dramatique.

Pourtant, vers le milieu du XVIII[e] siècle, l'idée s'est fait jour, parmi le public et les critiques, que l'ouverture devrait avoir un lien nécessaire avec le sujet du drame, ou tout au moins avec une partie du sujet. Il se produit peu à peu, tant en France qu'en Italie, une sorte de revendication générale à cet égard. « Les ouvertures... doivent être les annonces des pièces, et caractériser autant qu'il est possible ce que le spectateur doit voir au lever de la toile [3]. » Elles doivent avoir « le plus d'analogie possible avec le contenu du drame » [4], être d'un caractère « différent suivant le genre de situation qu'on va mettre sous les yeux du spectateur » [5]. On discute sur la question de savoir si cette relation avec le drame doit porter sur l'ensemble du sujet ou bien seulement sur la première scène, si l'ouverture doit être un résumé symphonique de l'action tout entière ou une sorte de grand prélude pour le début du premier

1. Perrault, *Le siècle de Louis le Grand* (1688), p. 20.

2. L'ouverture de *Bellérophon*, particulièrement mélodique, a un véritable succès populaire : on y adapte des paroles (V. *Mercure Galant*, mai 1679), et elle devient timbre de chansons. Elle figure encore, à ce titre, dans les *Parodies du Nouveau Théâtre Italien* (1738), 3° volume, air 211.

3. Bâton, *Examen de la Lettre de M. Rousseau* (2[e] éd., 1754), p. 29.

4. « ..... più analoga che sia possibile al contenuto del dramma », (Martinelli, *Lettere familiari e critiche* [1758], Lettre 55, p. 373-374).

5. D'Alembert, *De la liberté de la musique* (1759), § 38.

acte. D'Alembert penche pour cette seconde solution. « Je ne prétends point cependant, avec quelques écrivains modernes, qu'une ouverture doive être la *préface* et comme l'analyse de l'opéra qui doit suivre. ...Mais le caractère naturel et nécessaire d'une ouverture, c'est d'être l'annonce de la première scène, la ritournelle convenable au tableau que cette scène doit présenter [1]. »

Quand on a pris connaissance de ce mouvement d'opinion, on ne saurait considérer comme une nouveauté les idées que Gluck exprimera en 1769 au sujet de l'ouverture, dans la préface de l'*Alceste* italienne [2]. Il est vrai que Gluck a en vue l'opéra italien, où l'ouverture n'a pas encore subi les transformations nécessaires. En 1772, Planelli peut encore écrire que, malgré la diversité des drames, « toutes les symphonies qui leur servent d'ouverture demeurent frappées au même coin et sont immanquablement constituées par un solennel assemblage d'un allegro, d'un largo et d'une danse » [3]. En France, au contraire, la réforme annoncée par Gluck pour l'ouverture a été déjà réalisée par Rameau depuis près de vingt ans. Elle est désormais considérée comme un fait acquis. On le sent bien dans le ton de la phrase suivante, écrite en 1773, à la veille de la venue de Gluck à Paris : « S'il est vrai (comme on le dit) que les Italiens n'exécutent pour introduction à leurs opéras qu'une symphonie sans relation avec le sujet, ils sont bien loin de la perfection que nous désirons sur notre théâtre ; ce sont des musiciens et non des artistes [4]. »

LIAISON AVEC L'ACTION

Rameau n'a pas réalisé du premier coup cette liaison de l'ouverture avec le drame, et, après l'avoir réalisée, il ne s'est pas cru obligé de l'observer dans tous les cas. Mais on sent qu'il en a été toujours préoccupé et qu'il en a compris tout l'intérêt. A cet égard, les conditions de l'emploi de l'ouverture sont différentes suivant qu'il s'agit de pièces continues avec prologue, de pièces continues sans prologue ou du spectacle composite de l'opéra-ballet.

Dans les pièces continues, dont le sujet unique pourrait fournir à l'ouver-

1. *Ibid.* En Italie, Algarotti voudrait dès 1755, que l'ouverture fût « un compendio del dramma » (*Saggio sull'opera in musica*) ; Planelli, qui le cite, demande qu'elle ait seulement « intima connessione colla prima scena del dramma » (*Dell'opera in musica* [1772] p. 136). De même Arteaga (*Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*, éd., 1785, II, 272-273) — En Allemagne, un mouvement analogue se dessine dès 1740 autour du critique Scheibe, qui écrit même des ouvertures exprimant « le contenu des pièces » (V. Rolland, *Haendel*, [1910] p. 224, n.). Mais Rameau reste en dehors de ces influences.

2. « J'ai imaginé que l'ouverture devait prévenir les spectateurs sur le caractère de l'action qu'on allait mettre sous leurs yeux, et leur en indiquer le sujet. »

3. *Dell'opera in musica*, 135.

4. *Réponse à la Critique de l'opéra de Castor...*, p. 26.

ture des allusions intéressantes, le prologue qui s'interpose entre l'ouverture et l'action principale, semble interdire qu'elles soient rattachées l'une à l'autre par un lien musical ou même par une inspiration commune. Toutefois, dans deux pièces au moins de ce genre, Rameau a réalisé la liaison musicale de l'ouverture avec l'action. Dans l'ouverture de *Castor*, le thème de la première partie est nettement apparenté avec l'*Entrée des Astres*, qui ouvre le divertissement final de l'opéra[1]. L'ouverture annonce ainsi le dénouement de la tragédie, malgré la présence du prologue (qui d'ailleurs sera supprimé pour la reprise de 1754). Dans *Platée*, toute la première partie de l'ouverture n'est autre chose que la symphonie qui, dans l'acte II, annonce l'arrivée de la Folie[2]. On ne peut mieux indiquer le caractère bouffon du spectacle qui va suivre, et ici l'introduction convient même au prologue, qui représente l'invention de la comédie. L'ouverture de *Dardanus* ne paraît pas avoir, comme les deux précédentes, une véritable liaison musicale avec le drame. Mais elle ne semble pas non plus être purement décorative : les oppositions de sonorités, et surtout le thème plaintif isolé qui apparaît à trois reprises dans le tumulte vigoureux de la seconde partie, font sans doute allusion au double caractère du drame, à la tendresse inquiète d'Iphise au milieu de la rudesse héroïque des combattants. La relation entre l'ouverture et l'action principale, malgré le prologue qui les sépare, n'est donc pas impossible à réaliser, surtout si l'on considère que, le plus souvent, l'ouverture est reprise comme entr'acte après le prologue.

Pourtant, dans ces pièces continues avec prologue, il est plus naturel que l'ouverture tire son inspiration du prologue lui-même, qui constitue l'action dramatique la plus voisine. L'ouverture d'*Hippolyte et Aricie* présente un rapport thématique assez net avec le premier morceau du prologue, le chœur des Nymphes de Diane. Mais c'est dans *Zaïs* et dans *Naïs* que la relation de l'ouverture avec le prologue s'affirme de la manière la plus complète. Ici, l'ouverture comporte un véritable programme, indiqué par le musicien, et directement rattaché au sujet du prologue.

L'ouverture de *Zaïs* « peint le débrouillement du chaos et le choc des éléments lorsqu'ils se sont séparés ». Or, ce débrouillement du chaos forme précisément la matière des deux premières scènes du prologue. L'ouverture le décrit en deux mouvements qui sont déjà de beaux exemples de symphonie à programme : l'un solennel, débutant par le tambour voilé, avec de brusques juxtapositions de tonalités éloignées et des accents presque beethoveniens ; l'autre

1. *Castor*, V, 7, 212.

2. II, 4, 149. (Dans un autre ton.)

« vite » et plus polyphonique, mélangeant plusieurs dessins de rythmes divers dans une animation continuelle [1].

L'ouverture de *Naïs*, moins originale comme musique, est peut-être encore plus caractéristique pour le rapport avec l'action du prologue. Cette ouverture, comme l'indique le texte lui-même « est un bruit de guerre qui peint les cris et les mouvements tumultueux des Titans et des Géants » escaladant le ciel. Or, la seconde partie, de beaucoup la plus importante, toute hérissée de rythmes heurtés et de duretés harmoniques, expose déjà les thèmes et l'accompagnement du chœur des Titans, qui ouvre le prologue (« Attaquons les cieux »). Bien plus, ce chœur s'enchaîne directement avec l'ouverture, qui lui sert ainsi de prélude, selon le procédé employé plus tard par Gluck au début d'*Iphigénie en Aulide* [2]. L'ouverture est ici une véritable symphonie dramatique, intimement liée à l'action et même simultanée avec elle.

La suppression du prologue favorise naturellement la liaison de l'ouverture avec l'ensemble de l'action principale, qui devient alors l'action unique du drame. Cette suppression, on s'en souvient, fut réalisée par Rameau en 1749, avec *Zoroastre*. L'ouverture prend alors une importance nouvelle : elle remplace le prologue disparu. Comme on lit en tête du livret de *Zoroastre*, « l'ouverture sert de prologue ». Aussi, au lieu d'en faire simplement un prélude à la première scène, Rameau, sans doute à l'instigation de Cahusac, la conçoit comme une sorte de résumé du drame tout entier, comme une symphonie à programme qui évoque l'essentiel du sujet. Le terme de symphonie à programme n'a rien d'exagéré, car l'ouverture de *Zoroastre* comporte un véritable programme, qui est donné en détail dans tous les textes de l'opéra : « La première partie est un tableau fort et pathétique du pouvoir barbare d'Abramane et des gémissements des peuples qu'il opprime. Un doux calme succède : l'espoir renaît. — La seconde partie est une image vive et riante de la puissance bienfaisante de Zoroastre, et

1. « ..... Ce n'est qu'à mesure que le développement se fait, que la Nature naît et s'anime. Alors vous entendez un léger frémissement, c'est le zéphyr ; les flûtes résonnent, c'est le ramage des oiseaux ; les violons se joignent aux flûtes et, par leurs modulations variées, tantôt vives et tantôt lentes, vous représentent l'idée d'un torrent qui roule à grand bruit et d'un ruisseau qui coule lentement, ou la séparation des éléments de l'air et du feu. Puis, tout à coup, par des sons plus marqués, plus hardis, le musicien vous transporte dans les airs. Là, il vous peint à la fois le bruit des vents et du tonnerre, ou bien, par une harmonie voluptueuse ou pleine de majesté, il vous inspire le plaisir de l'amour, il calme vos sens ou vous annonce la présence des dieux. » (Raynal, *Nouvelles littéraires* [1748], dans *Correspondance litt.*, I, 144-145.)

2. Le *Journal des beaux-arts et des sciences*, à propos de ce début d'*Iphigénie* revendique pour Rameau le mérite de la priorité : « Le célèbre Rameau en avait donné l'exemple dans *Naïs*, dont la reprise de l'ouverture sert d'accompagnement au chœur des Titans, qui ouvrent la scène par un morceau sublime de fureur. On a donc manqué de justice envers Rameau, en donnant cette idée comme toute neuve » (juin 1774, p. 496-497).

du bonheur des peuples qu'il a délivrés de l'oppression [1]. » On croirait presque lire un programme de Lesueur ou de Berlioz. Les deux parties annoncées ne sont pas très longuement développées dans l'ouverture de Rameau ; mais chacun des détails du programme y est rendu nettement et d'une manière musicale. L'éclaircie centrale, qui départage les deux aspects de la symphonie, a la valeur d'un véritable épisode dramatique et fait un peu songer, par sa mélodie aisée, à certains passages chantants des ouvertures de Berlioz.

Acante et Céphise, donné deux ans après *Zoroastre*, comporte également une ouverture à programme. Ce programme fait allusion à l'événement qui a été l'occasion de cette pastorale héroïque, et que Marmontel a su incorporer au sujet : la naissance du duc de Bourgogne. L'ouverture comprend trois parties : 1° *Vœux de la nation*, sorte de prélude « lent » de 17 mesures ; 2° *Feu d'artifice*, symphonie de forme binaire, à grand orchestre, précédée de 5 mesures de « tocsin » et ponctuée par des « coups de canon » ; 3° une *Fanfare*, joyeuse et martiale, avec l'imitation rythmique (sur la même note) du cri de « Vive le roi ! » aux divers instruments [2]. Cette peinture originale et mouvementée des réjouissances nationales paraît avoir fait une vive sensation. Le compte rendu du *Mercure* y insiste longuement, avec les plus grands éloges [3]. Mais l'appréciation la plus curieuse est assurément celle de d'Aquin dans son *Siècle littéraire de Louis XV* : « L'ouverture d'*Acante* est un tableau de la plus grande manière ; elle me rappelle les grands efforts d'imagination de l'étonnant Milton.Tout le feu de l'artillerie se trouve dans ce morceau neuf et unique. Le bruit des canons, l'éclat des bombes, la rapidité des fusées, le ciel étincelant, le tumulte, les cris de joie, tout est peint avec les couleurs les plus mâles [4]. »

Les deux autres pièces à intrigue suivie qui marquent la fin de la carrière dramatique de Rameau, témoignent encore, bien qu'à un moindre degré, du souci de lier l'ouverture au sujet. L'ouverture des *Paladins*, du moins celle qui servit pour la représentation, se termine par un « air gai », qui se retrouve, avec un autre ton, dans le divertissement chinois du troisième acte. Quant à l'ouverture des *Boréades*, elle se relie directement au début de l'action par l'*alle-*

1. Lors de la représentation italienne de *Zoroastre* à Dresde, en 1751, ce programme fut spécialement traduit (en allemand). « On a débuté par l'ouverture, dont on a donné une explication en tête de l'ouvrage, traduite du français. » (*Mercure*, mai 1752, p. 172.)

2. La mention « Vive le Roi » est indiquée sur la partition la première fois que ce dessin rythmique se rencontre (à la partie des clarinettes).

3. Décembre 1751, II, 177 : « L'ouverture est une des plus belles que M. Rameau ait faites, et personne n'ignore combien il excelle dans cette partie. Un adagio de la plus grande beauté et de la plus belle harmonie annonce les vœux de la nation ; il est suivi d'une reprise très vive, qui peint de la manière la plus énergique et la plus neuve les réjouissances publiques. La fin est une fanfare, où les cris de *Vive le Roi* sont admirablement bien imités par des instruments qui montent et font assaut les uns sur les autres ».

4. I, 75-76. — Cf. *Sentiment d'un harmoniphile* (1756), p. 68.

FURIE. Dessin de Martin, gravé par Gaillard
DÉMON. Dessiné et gravé par Martin
(Bibliothèque de l'Arsenal)

gro final, qui est un air de chasse très caractérisé. Or la première scène débute par ces mots d'Alphise : « Suivez la chasse » ; et l'on entend par moments les appels des cors au milieu du récitatif. A la scène 2, lorsque Borilée revient de la chasse, l'orchestre reprend le thème de l'allegro de l'ouverture.

Le cas des pièces en un acte est assez particulier. Ce sont des pièces continues sans prologue, mais elles sont si brèves qu'elles ne comportent pas toujours d'ouverture véritable ; elles se contentent souvent de la simple « ritournelle », plus ou moins importante, qui précède les entrées de l'opéra-ballet. Trois de ces pièces, cependant, sont précédées d'une ouverture : *Pygmalion*, *Daphnis et Eglé* et la *Naissance d'Osiris*. C'est l'ouverture de *Pygmalion* qui est, de beaucoup, la plus intéressante. Ce morceau brillant, fréquemment exécuté dans les concerts de l'époque, était généralement considéré comme inspiré par le sujet de la pièce. Il décrit, affirme d'Alembert, « les coups de ciseau d'un sculpteur »[1]. Lacombe le donne comme exemple de l'ouverture liée au sujet : « J'admire la beauté et la justesse de génie de M. Rameau, lorsqu'il me fait connaître dans sa magnifique ouverture de l'opéra de *Pygmalion* le lieu de la scène par le bruit d'un atelier de sculpteur[2]. » Pourtant, Chabanon assure, au contraire, que Rameau a conçu cette ouverture comme « un grand effet de bruit et sans aucune intention pittoresque »[3]. Quoique l'imitation ne soit pas évidente, elle est infiniment probable, et je crois bien qu'il faut s'en tenir à l'interprétation traditionnelle. Les ouvertures de *Daphnis et Eglé* et de la *Naissance d'Osiris*, d'ailleurs conçues dans une autre forme, sont moins caractéristiques. Seule la seconde se rattache à l'action, par le rondeau du début, qui n'est autre chose que la contredanse finale.

Dans l'opéra-ballet, l'ouverture ne saurait guère se rapporter « au sujet », puisqu'il y a autant de sujets que d'actes. Tout au plus pourrait-elle avoir quelque liaison avec le prologue, qui est contigu avec elle, et qui renferme quelquefois une idée commune aux différents actes. Mais le sujet du prologue est en général si peu de chose, qu'il n'y aurait aucun intérêt dramatique à le souligner par l'ouverture, sauf dans quelques cas exceptionnels. Aussi, l'ouverture de l'opéra-ballet est-elle d'ordinaire purement décorative. « Les pièces qui ne

1. *De la liberté de la musique* (1759), § 39 (dans *Mélanges...*, IV, 460).

2. Lacombe, *Le spectacle des beaux-arts* (1761), p. 335. — Un des critiques de la querelle des Bouffons va plus loin encore : « Je n'ai jamais entendu jouer l'ouverture de *Pygmalion*, que je ne me sois cru dans l'atelier de Le Moine. Je voyais cet habile artiste, le ciseau à la main, façonner un bloc de marbre ; il en sortait une Vénus ». (*Réflexions sur la musique en général et sur la musique française en particulier* [1754], p. 13.)

3. *Eloge de M. Rameau* (1764), p. 24-25 ; *Observations sur la musique...* (1779), p. 50. Chabanon, ayant entendu cette ouverture pendant un orage, affirme qu'elle conviendrait fort bien à évoquer le tonnerre.

demandent aucune peinture commencent par un concert brillant. Tels sont les ballets, dont chaque acte forme un sujet indépendant des autres [1]. »

C'est donc en qualité de « concerts brillants », c'est-à-dire pour leur forme musicale, que les ouvertures des opéras-ballets de Rameau devront retenir notre attention. Quant au rapport avec le sujet du prologue, il n'est guère marqué que dans l'ouverture des *Fêtes de Polymnie*, dont la première partie, d'une admirable solennité, reproduit la musique de scène de l'*Élévation du trophée*. On se souvient que cette symphonie est exécutée pendant le prologue, au moment où « les Arts élèvent une statue d'or représentant la figure du Roi » [2]. L'ouverture est ainsi nettement rattachée à l'idée centrale du prologue, qui est la célébration de la victoire de Fontenoy. Ce n'est là qu'une exception, et les autres ouvertures des opéras-ballets de Rameau ont un intérêt surtout musical. Mais cette exception est digne de remarque, car elle montre que, même dans l'opéra-ballet, Rameau ne renonce pas absolument à relier l'ouverture au sujet [3].

FORME MUSICALE

Considérées dans leur forme musicale, indépendamment de leur liaison au sujet, les ouvertures de Rameau ne sont pas moins intéressantes. Ce que Rameau a affirmé dès l'abord, et ce qu'il a manifesté dans toutes ses œuvres, c'est la volonté de varier à sa fantaisie la forme de l'ouverture, afin de la rendre propre à toutes les expressions. Cette variété ne créait pas forcément la liaison avec le drame, mais elle en était la condition nécessaire et elle laissait le champ libre aux innovations les plus originales.

C'est cette variété qui avait surtout frappé les contemporains de Rameau à l'apparition de ses premières œuvres. Ils furent d'abord stupéfaits, et parfois même indignés, de voir que Rameau, dans cette forme consacrée, n'imitait pas entièrement Lully. « M. Rameau a le premier secoué le joug et osé tenter une autre route. Que d'objections ne fit-on pas d'abord contre cette nouveauté ! *Ce ne sont pas là des ouvertures*, disait-on ; comme s'il était décidé qu'une ouver-

1. *Sentiment d'un harmoniphile* (1756), p. 146.

2. *Fêtes de Polymnie*, Prologue, II, 67.

3. D'ailleurs, il ne serait peut-être pas impossible de découvrir dans les autres opéras-ballets de Rameau quelques allusions au prologue ou à l'idée générale de la pièce. Dans la seconde partie de l'ouverture des *Indes galantes*, les intervalles répétés de septième sont peut-être une allusion à l'exotisme du sujet. L'ouverture du *Temple de la Gloire* respire la solennité et la religiosité. Celle des *Fêtes de l'Hymen* pourrait bien se rapporter, dans ses deux parties, aux deux jeux de scène indiqués en tête du prologue, la tristesse de l'Amour et l'empressement des Grâces et des Plaisirs autour de lui. Dans l'ouverture des *Surprises de l'Amour*, le « menuet » qui forme la seconde partie a un certain rapport thématique avec un menuet de la fin du prologue, et la première partie évoque peut-être la forge des Cyclopes.

ture dût essentiellement commencer par un morceau grave, toujours composé à la façon de Lully, de croches et de noires pointées [1]... »

Le public constata bientôt, avec un nouvel étonnement mêlé d'admiration, que Rameau ne s'imitait pas lui-même. « Ce qu'il y a de plus remarquable, écrit le *Mercure* à propos de l'ouverture des *Fêtes de Polymnie*, c'est que cette dernière ouverture ne ressemble en rien aux autres ouvertures que M. Rameau a déjà faites. Voilà la sixième qu'il nous donne, et toutes sont aussi différentes entre elles que la première parut différente de toutes celles qui avaient précédé. Cette marche toujours variée dans un genre aussi borné, et où l'expérience aurait pu faire croire qu'il était inévitable de se répéter, est la marque la plus certaine du grand génie [2]. » Diderot, dans son parallèle entre Lully et Rameau, signale cette variété des ouvertures comme un des traits distinctifs de la personnalité musicale de Rameau : « L'un n'a qu'une ouverture, belle à la vérité, mais répétée à la tête de toutes ses pièces ; l'autre a fait autant d'ouvertures que de pièces ; et toutes passent pour des chefs-d'œuvre [3]. »

Dans ses premiers opéras, Rameau semble vouloir respecter le cadre général de l'ouverture lulliste. Mais, dans ce cadre même, il introduit déjà des nouveautés qui annoncent la libération définitive. Ses contemporains avaient senti, mieux encore que nous ne pouvons le faire, l'originalité de ces premières tentatives, comme le montre le passage du *Mercure* qui vient d'être cité. Les ouvertures d'*Hippolyte*, des *Indes galantes*, de *Castor*, de *Dardanus*, conservent la coupe lulliste en deux morceaux, le premier lent et largement déclamé, le second rapide et de style polyphonique. Mais déjà quelle variété à l'intérieur de ces deux morceaux ! Le premier admet, dans *Hippolyte* et surtout dans *Castor*, des allusions très nettes à l'action. Il revêt, dans les *Indes galantes* un aspect mélodique décidé, qui semble appeler le chant [4]. Le second morceau prend une importance toute nouvelle. Il se développe avec abondance, il se subdivise d'une manière fort originale, qui annonce déjà, par endroits, les combinaisons de thèmes de la symphonie classique.

L'ouverture de *Castor* serait particulièrement instructive à analyser à cet égard. Le second mouvement est une construction puissante, de plus de cent

1. D'Alembert, *De la liberté de la musique* (1759), § 38 (Dans *Mélanges de littérature...*, IV, 458). — Cf. de Rochemont, *Réflexions d'un patriote sur l'opéra...* (1754) : « Le public cria beaucoup contre cette nouveauté ; il était persuadé que changer le moins du monde ce qui avait été indiqué par Lulli était une faute capitale contre le bon goût » (p. 60).

2. *Mercure*, octobre 1745, p. 136-150.

3. Diderot, *Les Bijoux indiscrets*, chapitre XII (éd. Assézat, IV, 174-175).

4. Fuzelier le fils fit une parodie en duo sur cette mélodie (« Quel plaisir pour moi Quand je boi Le vin De mon voisin »). Et Rameau, bon prince, écrivit une basse exprès pour ce duo (*Mercure*, février 1736, p. 343-346).

mesures, où trois thèmes différents s'entremêlent avec la plus heureuse variété. Le dessin de hautbois, qui apparaît vers le milieu, et qui s'affirme de plus en plus dans la seconde partie, semble bien avoir une signification dramatique, comme les tendres plaintes que nous avons déjà signalées dans la seconde partie de l'ouverture de *Dardanus*. On sent que la forme de l'ouverture à la française n'est plus pour Rameau qu'un simple cadre, qu'il entend remplir à sa fantaisie, et auquel il est prêt à renoncer à la première occasion [1].

Sera-ce pour adopter le modèle de l'ouverture à l'italienne ? En aucune façon. Rameau ne se libère pas d'une convention pour s'asservir à une autre. Certes, il n'ignore pas cet autre type d'ouverture, qui se répand en France après la querelle des Bouffons [2]. Il comprend le parti que l'on peut tirer de cette forme en trois morceaux pour ébranler la vénération superstitieuse qui entoure encore l'ouverture lulliste. Il s'en inspire même pour les quatre dernières ouvertures qu'il a écrites, celles de *Daphnis et Eglé*, de la *Naissance d'Osiris*, des *Paladins* et des *Boréades* [3]. Ces ouvertures sont effectivement en trois parties dont certaines portent des titres italiens. Mais la nature et l'ordre de ces trois parties ne sont pas régis par des règles fixes.

L'ouverture de *Daphnis et Eglé* (1753), comprend une *Ouverture* proprement dite, construite comme un air de danse et écrite avec une simplicité tout italienne, un *Lent* de 15 mesures et une paire de *Menuets*. L'ouverture de la *Naissance d'Osiris* (1754) se compose d'un *Rondeau* (qui n'est autre que la contredanse finale), d'un *Andante* expressif et d'un *Allegro* brillant. Celle des *Paladins* (1761), du moins dans la partition autographe, est formée d'un mouvement vif sans titre, d'un remarquable *Adagio* (une vingtaine de mesures terminées sur la dominante) et d'un *Menuet* en rondeau, très intéressant comme rythme [4]. Les trois parties de l'ouverture des *Boréades* (1764) sont une *Ouverture* d'une facilité assez banale ; un *Menuet* joué surtout par les cors, et dont la grâce simplette semble faire pressentir les menuets de

1. Cette impression est particulièrement nette dans les deux dernières ouvertures où Rameau respecte encore les dehors de la forme lulliste, l'ouverture des *Fêtes de l'Hymen* et surtout celle de *Pygmalion*.

2. En 1759, d'Alembert peut écrire : « Nous avons adopté depuis peu le genre d'ouverture des opéras italiens ; et, s'il m'est permis de le dire, ce n'est pas en cela que nous aurions dû les imiter. » (*De la liberté de la musique*, § 38, dans *Mélanges...*, IV, 458). — Campra avait déjà employé l'ouverture italienne dès 1699, mais à la manière d'un pastiche, en tête du petit opéra italien (*Orfeo negl'inferni*) inséré dans le *Carnaval de Venise*.

3. Et peut-être déjà pour celle de la *Princesse de Navarre*, qui comprend un premier mouvement énergique, terminé sur la dominante ; un deuxième mouvement « gracieux », très bien venu, et un troisième « assez vite », à $\frac{3}{8}$.

4. Il y a une autre ouverture, beaucoup moins intéressante, qui paraît pourtant avoir servi aux représentations, et qui est donnée par la copie destinée à l'Académie Royale de Musique (Bibl. Nat., Vm² 400). Elle comprend un mouvement *Très vite*, un *Menuet* et un *Air gai* qui est le même que celui du divertissement chinois de la fin du 3e acte.

Haydn ; enfin un *Allegro*, sorte d'air de chasse relié au début de l'action. L'influence de la nouvelle école italienne est indéniable dans le style de ces ouvertures, mais on voit que la forme en trois morceaux est employée avec une grande liberté. Dans ces quatre pièces de la fin de sa carrière, Rameau a utilisé la forme à la mode, comme il avait fait au début pour la forme lulliste, c'est-à-dire au gré de sa fantaisie.

Pendant la période centrale de sa production, Rameau écrit des ouvertures qui ne se rattachent ni à la forme lulliste, ni à la forme italienne. Dans l'ouverture des *Fêtes d'Hébé* (1739) il s'engage résolument hors de la tradition de l'ouverture à la française. D'une écriture très dépouillée et d'une mélodie très saillante, ses deux parties présentent un aspect nettement différent des deux parties de l'ouverture lulliste, sans faire toutefois aucune allusion précise au sujet. La seconde est conçue comme une sorte de mouvement de sonate à deux idées. L'ensemble, qui nous paraît aujourd'hui fort agréable, mais peut-être un peu trop coulant, fit dans sa nouveauté une sensation très profonde, sans doute à cause de la netteté de la mélodie. Chabanon préfère cette ouverture à toutes les autres de Rameau, « parce que la pensée y est plus forte, quoique l'effet en soit moins sensible à tout le monde » [1].

Dans les pièces que Rameau donne à partir de 1745, la libération est complète. C'est le moment où ses ouvertures comportent le plus souvent des allusions précises au sujet, ou même un véritable programme. *Platée*, *Les Fêtes de Polymnie*, *Zaïs*, *Naïs*, *Zoroastre*, *Acante et Céphise* représentent, comme on l'a vu, cette nouvelle manière, qui est la plus caractéristique de son art et qui marque le véritable aboutissement de ses tentatives. Ici, la forme de l'ouverture se renouvelle constamment. Si elle est généralement en deux parties (sauf dans *Acante et Céphise*), ces deux parties ont un contenu très varié et une entière liberté de développement. Il suffit de lire les ouvertures de *Zaïs* et de *Zoroastre* pour se rendre compte que la construction de l'ouverture, tout en restant toujours solide et logique, n'a désormais d'autres règles que la conception générale du sujet et l'inspiration du musicien [2].

Ces innovations de Rameau eurent des conséquences durables dans l'histoire de la musique symphonique française, indépendamment des influences italiennes et allemandes. Le développement nouveau que Rameau donne à l'ouverture en fait un des genres les plus importants de la musique d'orchestre avant l'avènement de la symphonie classique. C'est là que le compositeur de

1. *Eloge de M. Rameau* (1764), p. 25.

2. L'ouverture des *Surprises de l'Amour*, qui ne comporte pas de programme, comprend deux parties sans aucun rapport avec l'ouverture lulliste : un mouvement vif et un *Menuet* en rondeau.

musique instrumentale se plaît à donner toute la mesure de son talent. « Les ouvertures étaient autrefois des pièces assez indifférentes. Elles sont devenues des espèces de défis pour les musiciens. Ils y font des essais de leurs forces [1]. » Quand les symphonies allemandes de l'école de Stamitz sont introduites en France, vers 1755, il n'y a guère, dans la musique instrumentale française, que les ouvertures d'opéras et surtout celles de Rameau, qui puissent leur être comparées pour la force des idées et pour l'ampleur de la construction [2]. D'autre part, si les ouvertures de Rameau, par leur liaison avec l'action, annoncent déjà les ouvertures dramatiques de Gluck, elles sont à l'origine de ces symphonies à programme, pour lesquelles les musiciens français montreront jusqu'à nos jours une prédilection marquée. Et elles laissent entrevoir par quelles transitions insensibles l'ouverture, au temps du romantisme, donnera peu à peu naissance au genre du poème symphonique.

II. — LES SYMPHONIES DESCRIPTIVES

Les symphonies descriptives sont celles qui accompagnent les événements du drame. Ces évènements, on le sait, sont plus nombreux dans l'opéra que dans la tragédie. L'opéra fait une grande part au spectacle ; il présente sur la scène des péripéties que la tragédie se contente de relater par un simple récit ; bien plus, il n'hésite pas à mettre sous les yeux du spectateur le merveilleux de l'épopée. « Son avantage est d'entremêler continuellement les scènes pathétiques de prodiges qui les amènent, d'incidents qui les interrompent et de tableaux qui les varient [3]. » Ces tableaux, ces incidents et ces prodiges ne peuvent pas se dérouler dans le silence : ils ont besoin d'être accompagnés ou traduits par des symphonies appropriées.

Ces peintures musicales sont familières et sympathiques à l'esprit français, qui se complaît à saisir le rapport des sons avec des images ou des idées bien définies. L'histoire de notre musique abonde en œuvres descriptives. Sans remonter jusqu'aux polyphonies suggestives du XVI[e] siècle, le ballet de cour,

1. Cazotte, *La guerre de l'Opéra* (1753), p. 13. (Quelquefois attribué à Cahusac).

2. D'ailleurs, on ne manque pas de remarquer justement, à propos de *Castor*, que les symphonies allemandes ont des moyens d'expression beaucoup plus puissants. « Nous n'aurons pas l'injustice de comparer l'ouverture de *Castor* avec les symphonies que l'Allemagne nous a données depuis douze ou quinze ans, avec les ouvrages des Stamitz, des Holzbaur, des Toeschi, des Bach, avec ceux de M. Gossec, devenu le musicien de notre nation pour cette partie... Les compositeurs y ont rassemblé une multitude d'instruments différents dont quelques-uns n'étaient point en usage au temps où *Castor* fut écrit. » (*Sur la musique, à l'occasion de Castor*, par Chabanon ; *Mercure*, avril 1772, I, 161).

3. Marmontel, Article *Lyrique* du *Supplément de l'Encyclopédie.*

où la musique s'essaye à commenter une action muette, contient en germe la plupart des symphonies caractéristiques de l'opéra [1]. Lully, après l'avoir pratiqué pour son propre compte, en a fait son profit dans la tragédie lyrique, au moins autant que des symphonies de l'opéra vénitien. Les descriptions orchestrales de ses opéras, malgré la simplicité des moyens, enthousiasment le public, et servent de modèle à ses successeurs, qui tâchent d'y ajouter de nouveaux effets. Au début du XVIII[e] siècle, nos musiciens, dans leurs symphonies d'opéra, ne songent qu'à « peindre », à « imiter », à « caractériser ». Ces tendances se font jour dans les célèbres *Réflexions* de Dubos, dont la première édition paraît en 1719, et où se trouve définie la fonction de la symphonie dramatique : « Les symphonies convenables au sujet et bien caractérisées contribuent beaucoup à nous faire prendre intérêt dans l'action des opéras, où l'on peut dire qu'elles jouent un rôle [2]. » « Le propre de nos symphonies françaises, dit un critique de 1741, est de peindre et d'imiter [3]. » Vers la même époque, Telemann signale aux Allemands ces qualités particulières de la musique française, « subtile imitatrice de la nature » [4].

Les pages descriptives abondent dans l'œuvre dramatique de Rameau, même en dehors des morceaux dont les titres ne laissent aucun doute à cet égard. Mais les plus importantes sont naturellement dans ces symphonies spéciales, dont l'objet est indiqué par un titre ou par une mention particulière dans la partition. Parmi ces symphonies proprement descriptives, les unes sont consacrées à la peinture des phénomènes naturels ; les autres ont pour but d'illustrer musicalement certaines péripéties de l'action ou d'accompagner de simples mouvements de scène.

SYMPHONIES POUR LES PHÉNOMÈNES NATURELS

La peinture des phénomènes naturels est très à la mode dans l'opéra français au moment où Rameau aborde le théâtre. Elle y tient certainement une plus grande place que du temps de Lully. Rameau ne fait que se conformer à l'usage régnant, mais il apporte aux peintures de ce genre des couleurs plus fortes et plus variées, surtout quand il s'agit de représenter les manifestations de la nature qui inspirent la frayeur. On peut en effet distinguer parmi ces

1. Voir de La Laurencie, *Les créateurs de l'opéra français* (1921) p. 108-113; et, pour la période antérieure à Lully, Prunières, *Le Ballet de cour en France avant Lully* (1911). Cf. Brenet, *Musique et musiciens de la vieille France* (1911) p. 83-197.

2. *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, I, 477 (éd. de 1770). Les principaux passages sur la musique se trouvent dans le tome I (pp. 466 à 507). Nous reviendrons sur cette question dans le chapitre VIII.

3. Rémond de Saint-Mard, *Réflexions sur l'opéra* (1741), p. 53.

4. Rolland, *Voyage musical au pays du passé*, p. 86. Ce mot de Telemann est de 1742.

sortes de symphonies celles qui ont un caractère terrible, et celles qui évoquent simplement les aspects riants ou grandioses de la nature.

De tous les phénomènes terribles, le tonnerre est assurément le plus familier aux auditeurs de l'opéra. Dans le spectacle du merveilleux, cette manifestation de la nature a le plus souvent un aspect surnaturel. Elle n'intervient pas nécessairement au cours d'un orage ; elle est surtout le signe redoutable de la puissance des dieux et en particulier de Jupiter. Les symphonies plus ou moins étendues qui y sont affectées forment une sorte de petit genre défini et sont couramment désignées sur les partitions par le titre de *tonnerre*. Ces symphonies, destinées à figurer un bruit retentissant, sont naturellement sans grand intérêt mélodique. Toute mélodie chantante y serait déplacée, et d'ailleurs difficilement perceptible, car la musique s'accompagne d'un bruit matériel que l'on fait dans la coulisse pour imiter le fracas du tonnerre [1]. La mélodie est formée seulement de traits rapides, gammes, batteries, trémolos, exécutés surtout par les cordes, sur quelques tenues des instruments à vent. Souvent, on sent que Rameau n'a attaché aucune importance à ces passages, et qu'il a voulu produire un simple effet de bruit [2]. Mais d'autres fois, il a réussi à leur donner un réel intérêt musical, à l'aide des deux seuls moyens d'expression utilisables dans ce cas, la dynamique et l'harmonie.

Le *Tonnerre* d'*Hippolyte et Aricie* est un bel exemple du genre [3]. Dans ces 45 mesures composées uniquement de trémolos, de gammes et de batteries, l'intérêt ne languit pas un instant. A elles seules, les oppositions de sonorité, soigneusement nuancées du très doux au très fort, suffisent presque à captiver l'attention par leurs effets d'éclats soudains ou de résonances lointaines. L'harmonie ne comporte aucune modulation : un simple arrêt sur l'accord de dominante marque le centre du morceau. Mais la lente montée des basses, l'élévation croissante des divers accords du ton s'étageant sur la dominante centrale, la progression des dessins mélodiques les plus simples, donnent à l'ensemble une variété inattendue et une sorte d'expression menaçante. Ce morceau était très admiré par les contemporains de Rameau. D'Aquin, énumérant les plus belles pages d'*Hippolyte*, va même jusqu'à dire que « la symphonie du tonnerre... est d'une beauté sublime » [4].

Il y a au cinquième acte de *Zoroastre* une brève symphonie de tonnerre,

1. On se souvient des plaisanteries de Rousseau dans *la Nouvelle Héloïse* : « Le tonnerre est une lourde charrette qu'on promène sur le cintre, et qui n'est pas le moins touchant instrument de cette agréable musique » (Partie II, lettre 23).

2. *Castor*, V, 4, 194, *Tonnerre* (13 mesures sur la seule harmonie de sol majeur, entrecoupées par les exclamations de Télaïre).

3. I, 4, 61.

4. *Siècle littéraire de Louis XV*, I, 70.

d'une dizaine de mesures, qui tire tout son effet de la succession harmonique. Elle précède immédiatement le splendide chœur « Dieux tout puissants, lancez la foudre », dont elle forme le digne prélude. A défaut de titre sur la partition, le livret indique : « Les éclairs brillent, le tonnerre gronde ». Les tenues des instruments à vent et les trémolos des cordes présentent une suite d'accords de septième dont la juxtaposition produit une impression saisissante de froissement et de stridence. Cette symphonie se continue de la même manière pendant la première partie du chœur sous forme d'accompagnement [1].

Aux symphonies de tonnerre se rattachent celles qui peignent l'orage sous ses divers aspects. Thème très répandu dans toute la musique au XVIII[e] siècle, et en particulier dans la musique dramatique française. L'*Orage* de la *Symphonie pastorale* de Beethoven est l'aboutissement d'une longue tradition. L'œuvre de Rameau fournit quelques spécimens de ces orages, sans qu'aucun d'eux se distingue particulièrement des productions analogues des musiciens contemporains [2]. Il faut cependant faire une place à part à celui de l'*Anacréon* de 1757 (dans *les Surprises de l'Amour*). Il débute par quatre mesures de *Pluie* et se continue par l'*Orage* proprement dit, qui ne dure pas moins de 65 mesures. Cette symphonie est presque entièrement composée des trémolos et des traits de violons habituels ; mais elle présente un développement harmonique intéressant, modelé sur la scène qu'elle accompagne. D'abord conçue comme une sorte de prélude, elle sert ensuite d'accompagnement à un récitatif très vivant, qui comprend tour à tour les exclamations d'Anacréon, réveillé par l'orage, et les plaintes de l'Amour mouillé « derrière le théâtre ». L'ensemble, tout en restant dans le caractère d'un tableau de genre, est également attachant comme description musicale et comme scène dramatique [3].

Mais l'orage complet, celui qui a inspiré le plus souvent les musiciens de l'opéra français, c'est l'orage sur mer, la tempête. Ici, tous les éléments sont déchaînés et les vagues qui déferlent fournissent de nouveaux motifs d'imitation à la musique descriptive. Les *tempêtes* sont fréquentes dans l'opéra français pendant toute la période qui précède les débuts de Rameau. C'est Colasse

1. *Zoroastre*, V, 4, 269. — On peut encore citer le *Tonnerre* d'*Acante* et *Céphise* (III, 2, 105). Il y en a deux versions : la première, donnée par la partition gravée, est très simple et presque entièrement en trémolos. Mais Rameau, dans une collette de l'exemplaire de la Réserve de la Bibliothèque Nationale (Rés. Vm[2] 119), la remplace par « un autre tonnerre » plus corsé et plus étendu (32 mesures), qui module d'une manière intéressante avant de revenir au ton de *la* majeur. C'est celui qui est reproduit dans la partition d'orchestre manuscrite (p. 160-162).

2. A l'époque de la Régence, l'orage de l'opéra d'*Arion*, composé par Matho en 1717, paraît avoir joui d'une grande faveur auprès du public. V. Nemeitz, *Séjour de Paris*, 351.

3. *Les Surprises de l'Amour* (*Anacréon*, 3, 47). — On trouve encore un « orage » dans l'acte des *Fleurs* des *Indes galantes* (III, 8, 219), au début du premier acte de *Platée*, au deuxième acte de *Zaïs* (4, 124) et dans la dernière scène des *Boréades* : « Orage, tonnerre et tremblement de terre » (Symphonie descriptive, sur laquelle se pose le chœur).

qui en a fourni le premier modèle développé dans la tempête de *Thétis et Pélée* (1689), où le mouvement des vagues est figuré d'une manière fort ingénieuse. Mais la tempête la plus célèbre est celle de l'*Alcyone* de Marais (1706), qui joint aux dessins mélodiques descriptifs une instrumentation impressionnante. « Marais imagina de faire exécuter la basse de sa tempête non seulement sur les bassons et les basses de violon, à l'ordinaire, mais encore sur des tambours peu tendus qui, roulant continuellement, forment un bruit sourd et lugubre, lequel, joint à des tons aigres et perçants, pris sur le haut de la chanterelle des violons et sur les hautbois, font sentir ensemble toute la fureur d'une mer agitée et d'un vent furieux qui gronde et qui siffle [1]. » Cette tempête fit une profonde sensation dans le public et contribua beaucoup à la vogue du genre. C'est à elle que fait allusion le Maître de musique des *Fêtes Vénitiennes*, lorsqu'il cite les tempêtes comme un des plus beaux emplois de la musique dans l'opéra [2]. Rameau s'est certainement inspiré de cette symphonie de Marais, qu'il avait pu entendre encore en 1730, lors de la deuxième reprise d'*Alcyone*.

Il nous a laissé une belle description de tempête dans la première entrée des *Indes galantes*, lorsque Émilie entend du rivage l'ouragan déchaîné sur la mer et les cris des matelots [3]. « Le ciel se couvre de nuages sombres, les vents sifflent, les flots s'élèvent. » La symphonie proprement dite ne comprend que 16 mesures, entrecoupées au milieu par quelques mots de récitatif (« La nuit couvre les cieux ! Quel funeste ravage ! »). Ce sont toujours des gammes moutonnantes et des trémolos de triples croches, le tout sur l'harmonie de *si* bémol majeur, avec quelques modulations saisissantes dans la seconde partie. Mais la symphonie se continue, sous forme d'accompagnement, pendant le monologue d'Émilie (« Vaste empire des mers ») et pendant le chœur invisible des matelots. L'ensemble, qui est souvent cité avec admiration par les contemporains de Rameau, est une évocation dramatique de la tempête et de la terreur qu'elle inspire [4].

En dehors de la tempête véritable, Rameau s'est complu, à maintes reprises, à peindre par son orchestre le mouvement des eaux. Il y a dans *Hippolyte* une symphonie de 18 mesures qui s'intitule *Frémissement des flots* [5], où se mêlent

1. Titon du Tillet, *Parnasse français* (art. *Marais*), cité dans l'*Encyclopédie de la musique* par M. de La Laurencie, qui reproduit le début de ce morceau (p. 1371).

2. Campra, *Les Fêtes Vénitiennes* (1710), *Le Bal*, 2, 216-218. On trouve une tempête dans une autre entrée de la même œuvre (*L'Opéra*, 196).

3. *Indes galantes*, 1, 2, 55. Dans la partition gravée (en concerts), cette scène, qui ouvre le *Troisième concert*, porte le titre de *Tempête*.

4. Il y a une autre *tempête* dans *Dardanus* (IV, 3, 230). La symphonie, qui est d'abord entendue seule pendant dix mesures sert ensuite d'accompagnement au récitatif d'Anténor, qui en précise le sens (« Quel bruit ! Quelle tempête horrible ! »).

5. III, 9, 154. Les sept dernières mesures accompagnent le récitatif de Thésée (« Mais de courroux l'onde s'agite »).

huit parties instrumentales différentes, de manière à produire « une confusion de sons qu'on a peine à distinguer » [1]. Le quatrième acte d'*Hippolyte* contient encore un *Bruit de mer et de vents*, qui annonce l'apparition du monstre et qui présente des figurations mélodiques plus ou moins analogues [2]. Dans les *Fêtes d'Hébé*, l'agitation du fleuve est dépeinte par un dessin du même genre, dit à l'unisson par tout l'orchestre, comme prélude et accompagnement du chœur des mariniers (« Ciel ! O ciel ! le fleuve agite son onde ») [3]. Dans *les Fêtes de l'Hymen*, c'est le débordement du Nil qui est évoqué d'abord par le grondement des cataractes (*Bruit semblable au tonnerre*), puis par les cascades de notes qui accompagnent l'air de Canope et le fameux double chœur « Impétueux torrents » [4].

Enfin, parmi les phénomènes naturels qui inspirent la terreur, Rameau a décrit une fois le tremblement de terre. Cette peinture musicale est une de ses créations les plus puissantes. Le *Tremblement de terre* de l'acte des *Incas* forme un ample morceau symphonique d'environ 70 mesures, sur lequel se pose à deux reprises le chœur du peuple épouvanté [5]. La mélodie est surtout composée de trémolos, de gammes et de dessins répétés des cordes, qui se combinent avec les oscillations menaçantes du rythme des bassons. Mais l'harmonie donne à ces figurations très simples une étonnante profondeur. Notamment dans le passage central, qui sépare les deux parties du chœur, les modulations sont d'une audace extraordinaire pour l'époque, utilisant à la fois les enchaînements de septièmes, le chromatisme et l'enharmonie [6]. Ce passage marque une recrudescence du cataclysme, auquel s'ajoute l'éruption du volcan, comme l'indique la partition : « L'air s'obscurcit, le tremblement redouble, le volcan s'allume et jette par tourbillons du feu et de la fumée. » Ici, la description musicale est tellement saisissante qu'elle engendre d'elle-même l'impression de la terreur.

Rameau s'est également attaché à dépeindre, en plusieurs endroits de ses opéras, les phénomènes naturels qui n'ont aucun caractère terrible et qui ins-

1. *Observations sur les écrits modernes*, t. 32, p. 162 (30 mars 1743). Nous citons plus loin les deux premières mesures, à propos de l'orchestration. (Voir chapitre VIII.)

2. IV, 3, 180. « La mer s'agite ; on en voit sortir un monstre horrible. »

3. *Fêtes d'Hébé*, I, 5, 82.

4. *Fêtes de l'Hymen*, II, 5, 168-169. « Tout à coup le ciel s'obscurcit. Il part des cataractes et du milieu du fleuve des éclats pareils à ceux du tonnerre. Les flots se soulèvent et forment un débordement formidable. »

5. *Indes galantes*, II, 5, 146-152. Le chœur des Péruviens décrit le cataclysme par les vers suivants, qui sont chantés en grande partie à l'unisson : « Dans les abîmes de la terre, Les vents se déclarent la guerre, Les rochers embrasés s'élancent dans les airs, Et portent jusqu'aux cieux les flammes des enfers. »

6. Ce morceau, trop difficile pour les instrumentistes de l'Opéra de Paris, ne put être exécuté en 1735 tel que Rameau l'avait conçu. V. Rameau, *Démonstration du Principe de l'Harmonie* (1750), p. 94-95. — Cf. Noverre, *Lettres sur la Danse* (1760), p. 155, note.

pirent simplement des impressions grandioses ou même riantes. Le « débrouillement du chaos », qui forme le sujet de l'ouverture de *Zaïs*, ne peut guère être considéré comme un tableau d'après nature. Mais déjà, dans le prologue, la formation des mers constitue un sujet de peinture musicale, dont le plan est nettement indiqué par le livret : « On découvre dans l'éloignement des torrents impétueux qui se précipitent ; ils se réunissent dans la plaine, et ils forment une mer dont les flots viennent se briser contre un rivage couvert de fleurs et d'arbres naissants. » Rameau a brossé sommairement le tableau en une petite symphonie descriptive de 18 mesures, sur laquelle se posent, vers le milieu, trois phrases récitatives d'Oromasès, indiquant la progression du phénomène [1].

Le mouvement des eaux paisibles est joliment suggéré, selon le procédé traditionnel, par les souples dessins diatoniques qui forment le prélude et l'accompagnement du chœur des divinités de la mer, au dernier acte de *Naïs* (« Coulez, ondes, coulez ») [2]. Le cours du ruisseau est évoqué d'une manière très juste, mais trop fugitive, dans les interludes de l'air de la Naïade des *Fêtes d'Hébé* [3]. D'ailleurs, ces sortes de symphonies aquatiques avaient déjà pris chez Lully un développement beaucoup plus complet.

Le lever du soleil a inspiré à Rameau quelques peintures musicales d'une couleur très séduisante. Dans le prologue de *Zaïs*, qui révèle un si vif sentiment de la nature, on trouve une symphonie de 7 mesures, intitulée *l'Aurore*, où la clarté naissante est figurée par l'entrée successive des divers instruments. Le tableau se continue dans la scène suivante par le *Lever du soleil*, complété naturellement par des effets de décoration appropriés [4]. Au début de la scène, pendant le *Petit chœur de Sylphides*, « le fond du théâtre représente un horizon tel qu'il est formé par l'Aurore ». Puis, « on voit un tourbillon de flammes qui s'élance rapidement dans le fond et qui redouble la clarté des cieux ». La symphonie du *Lever du soleil* forme le prélude et une partie de l'accompagnement du chœur « Quelle lumière vient d'éclore ! ». Le prélude (3 mesures seulement) est un scintillement d'arpèges de violons, en notes détachées, sous des tenues des flûtes et des hautbois. Il se maintient encore pendant deux mesures après le début du chant, et se continue ensuite par plusieurs traits de violons caractéristiques, dont l'un est reproduit dans une vocalise du chœur. Malgré les dimensions réduites de la partie symphonique proprement dite, l'ensemble évoque d'une manière assez suggestive la naissance du jour.

On trouve au troisième acte de *Naïs* une peinture analogue, comme accom-

1. *Zaïs*, Prologue, 2, 39. Cette symphonie est surtout intéressante par les changements du rythme, qui s'étale progressivement.

2. III, 5, 385.

3. I, 5, 79-81 (« Le ruisseau que j'aimais »).

4. *Zaïs*, Prologue, scènes 1 et 2 ; p. 28-35.

pagnement d'un air de Neptune (« Mais déjà l'horizon s'éclaire ») [1]. Toutefois, c'est *Zoroastre* qui nous présente l'esquisse la plus poussée de l'aurore, dans la charmante « ritournelle » qui ouvre le deuxième acte et qui s'intitule précisément *Lever de l'Aurore* [2] :

On regrette que ces onze mesures, qui précèdent l'air d'Abénis (« Sommeil, fuis ce séjour »), n'aient pas donné lieu à un développement symphonique plus étendu, tel que le début semble l'annoncer, et tel que Rameau aurait pu aisément se le permettre, surtout au début d'un acte. Mais, toutes discrètes qu'elles sont, ces descriptions musicales produisaient un effet qui nous est attesté par les contemporains. Pendant la querelle des Bouffons, quand Rameau est encore soutenu par les « philosophes », Diderot conseille, à propos de la « peinture en musique », « d'étudier les œuvres du serviteur Rameau, et surtout *Naïs*, *Zaïs* et *Zoroastre*, pour savoir comment on s'y prend pour peindre le matin... » [3].

A l'éveil de la nature se mêlent les concerts des oiseaux. Rameau, après tant d'autres musiciens, a souvent évoqué le chant des oiseaux, par quelques gazouillis de flûtes, au cours d'un accompagnement [4]. L'ariette d'*Hippolyte et Aricie* (Rossignols amoureux, répondez à nos voix ») est même formée par un dialogue continu entre la voix de la Bergère et le chant des rossignols, figuré surtout par les flûtes [5]. Mais c'est dans *le Temple de la Gloire* que l'on trouve la seule symphonie continue consacrée aux oiseaux. Cette symphonie, qui s'intitule *Ramage d'oiseaux*, apparaît d'une manière assez inattendue, dans le divertissement qui termine l'acte de *Trajan*. Elle occupe à elle seule vingt mesures, où les appels et les trilles des flûtes se mêlent au bruissement des violons ; et elle se poursuit encore pendant le grand air de Trajan,

1. *Naïs*, III, I. 357. Notamment à partir des mots « L'air se colore ». (Traits de triples croches des violons et des flûtes).

2. *Zoroastre*, II, 1, 51. — Bientôt Mondonville allait peindre, au début de *Titon et l'Aurore* (1753), un tableau musical du lever du jour, qui contribua beaucoup au succès de cette œuvre.

3. Diderot, *Arrêt rendu à l'amphithéâtre de l'Opéra* (1753), éd. Assézat, XII, 147. Cette expression de « serviteur Rameau » est empruntée au *Petit prophète* de Grimm, où Rameau est représenté comme servant les desseins de Dieu sur la musique française.

4. V. *Zoroastre*, V, I, 251-252, seconde partie de l'air d'Amélite (« Quels ramages ! »).

5. *Hippolyte*, V, 8, 226.

auquel elle sert de prélude et d'accompagnement (« Ces oiseaux par leur ramage ») [1].

Les paysages riants, les « lieux agréables », les « jardins délicieux » imaginés par la fantaisie des poètes d'opéra, ont inspiré quelquefois à Rameau d'aimables symphonies descriptives. La plus développée est celle qui ouvre le second tableau du dernier acte d'*Hippolyte* [2]. Elle n'a pas moins de trente mesures, et elle rappelle un peu, par la lente ondulation de ses petits intervalles, certaines symphonies pastorales de Lully. Le paysage des Champs-Élysées, au début du quatrième acte de *Castor*, est évoqué par une symphonie du même genre, dont le charme se voile d'une douce mélancolie [3]. Il est regrettable que Rameau n'ait pas trouvé plus souvent dans les inventions de ses librettistes l'occasion de s'abandonner à ces symphonies apaisantes qui ont encore sur nous un rare pouvoir de séduction. D'ailleurs, sur ce point, Rameau n'a certainement pas dépassé Lully, et il n'est pas sûr que l'on puisse citer dans son œuvre un ensemble comparable à la scène d'*Armide* qui précède le sommeil de Renaud [4]. C'est surtout dans les expressions de puissance, dans la peinture des éléments déchaînés, que les symphonies descriptives de Rameau sont nettement supérieures à celles de Lully.

SYMPHONIES POUR LES PÉRIPÉTIES DE L'ACTION

Les diverses péripéties de l'action, quand elle ne comportent pas de chant, sont accompagnées par des symphonies qui les suggèrent ou qui du moins remplissent les silences du chant pendant que les événements se déroulent. Ces symphonies sont d'ordinaire plus courtes que celles qui décrivent les phénomènes naturels, bien qu'elles puissent comporter exceptionnellement des développements étendus. Elles durent juste le temps nécessaire à l'accomplissement du fait qu'elles évoquent, surtout quand celui-ci se passe devant les yeux du spectateur. Parmi ces symphonies, les unes soulignent des péripéties marquantes du drame. D'autres accompagnent simplement certains mouvements des personnages sur la scène.

1. *Le Temple de la Gloire*, III, 5, 335. L'inspiration est assez analogue à celle d'une des plus célèbres pièces de clavecin de Rameau, *Le rappel des oiseaux*. — Cet air parut déplacé dans la bouche de Trajan, que les Parisiens surnommèrent à cette occasion « Trajan l'oiseleur ». (*Mercure*, mai 1746, p. 144).

2. V, 3, 196. « Le théâtre représente des jardins délicieux qui forment les avenues de la forêt d'Aricie. On y voit Aricie couchée sur un lit de gazon et qui s'éveille au bruit d'une douce symphonie ».

3. *Castor*, IV, I, 145. Prélude et accompagnement du monologue de Castor (« Séjour de l'éternelle paix »).

4. II, 3, 117. La scène tout entière n'est qu'une symphonie continue, qui enveloppe le monologue de Renaud (« Plus j'observe ces lieux, et plus je les admire »).

Dans l'opéra, les péripéties les plus marquantes ont généralement un caractère merveilleux. Ces prodiges gagnent à être accompagnés par la musique, qui atténue leur invraisemblance et qui détourne un peu l'attention des spectateurs des imperfections de la mise en scène. Ainsi, il y a au quatrième acte de *Dardanus* deux symphonies successives pour l'apparition du monstre. La première s'intitule *Le monstre sortant des flots* (« Gravement », 14 mesures) ; elle est terminée sur la dominante, et s'enchaîne sans interruption avec la seconde, *Ravage du monstre* (« Vite », 31 mesures)[1]. Les rythmes menaçants, les traits et les batteries inévitables, soulignent d'une manière plausible cette péripétie assurément marquante.

Les brusques changements de décor, provoqués par l'action de puissances surnaturelles, s'accompagnent également de symphonies plus ou moins appropriées, dont la durée paraît être uniquement déterminée par les exigences de la machinerie. Au troisième acte de *Zaïs*, qui débute dans le palais de Zaïs, « le théâtre change et représente des jardins enchantés ». (Symphonie de 15 mesures). Au quatrième acte, Zaïs ayant rompu l'anneau magique, « le jardin et le palais s'abîment » et font place à un désert. (Symphonie de 4 mesures)[2]. Après le dénouement de *Naïs*, « la Terre s'ouvre ; Neptune et Naïs s'abîment. Le théâtre change, il représente le palais de Neptune ». (Symphonie de 6 mesures, intitulée *Ecroulement de terre*)[3]. Dans *Zéphyre*, « des fleurs naissent » sous les pas de Cloris, et huit mesures des flûtes mêlées aux violons annoncent cette merveille[4].

La symphonie intervient aussi pendant certaines actions violentes des personnages sur la scène, pour en renforcer l'animation et le tumulte. Au troisième acte des *Boréades*, une symphonie d'une quinzaine de mesures, avec deux exclamations de récitatif, est précédée de la mention suivante : « Pendant cette symphonie et le chant, les Aquilons s'emparent du théâtre ; un tourbillon entraîne Alphise, un autre s'oppose aux efforts d'Abaris ; et d'abord après qu'il a chanté, on enlève Alphise dans les airs[5]. » D'ailleurs, le chant participe souvent aux péripéties de ce genre, soit sous la forme du récitatif, soit sous celle du chœur, et la symphonie a plutôt le caractère d'un accompagnement. Les

1. *Dardanus*, IV, 1, 204.

2. *Zaïs*, III, 1, 270 ; IV, 2, 339.

3. *Naïs*, III, 4, 384. Cf. *Les Paladins*, III, 1, 135-136 (« Le château disparaît »).

4. *Zéphyre*, 3, 274. — Ces brèves symphonies commentant des péripéties merveilleuses sont déjà très fréquentes chez Lully. Voir, entre autres exemples, *Cadmus*, Prologue, 3, 28 et 29 (le serpent Python) ; et *Bellérophon*, II, 6, 125 (« Le jardin disparaît et l'on voit à sa place une prison horrible »).

5. *Les Boréades*, III, 4, vers la fin de la scène (et de l'acte). Il y a de même au deuxième acte (scène 6), un *Enlèvement d'Orithie*, figuré par 6 mesures de traits rapides des cordes, alternant avec des plaintes de flûtes.

combats, soit individuels, soit collectifs, sont les occasions les plus naturelles de ces symphonies d'action. Lorsque « Dardanus combat le monstre, le tue et ramène Anténor sur le théâtre », sept mesures de traits et de batteries en doubles croches accompagnent son exploit [1]. Mais les combats collectifs, difficiles à représenter sur le théâtre, se passent le plus souvent derrière la scène [2], et les symphonies qui les évoquent forment une sorte de petit genre spécial, désigné par la dénomination de « bruit de guerre ».

Le *bruit de guerre*, qui se rattache à la tradition des « batailles » en musique du XVI^e^ siècle, apparaît dans l'opéra français dès ses origines. On trouve un *Bruit de guerre* dans le prologue de l'*Alceste* de Lully (1674). A la fin du XVII^e^ siècle, ces sortes de symphonies sont si répandues, qu'elles se rencontrent jusque dans les comédies et parmi les morceaux de récréation des méthodes d'instruments [3]. Le genre se maintient chez les musiciens de la Régence et demeure d'usage courant pendant la plus grande partie du XVIII^e^ siècle. Rameau se conforme naturellement à la tradition, quand l'occasion s'en présente dans ses opéras. Il faut même remarquer qu'il a ajouté à deux de ses tragédies lyriques les plus importantes, lors de leur seconde version, deux *bruits de guerre* qui ont fait l'admiration des contemporains. Dans le nouveau quatrième acte de *Dardanus*, si supérieur à l'ancien en puissance dramatique, le *Bruit de guerre* qui retentit vers le milieu de la scène 4, joue un rôle capital dans toute la fin de l'acte. Ces échos du combat qui se livre aux portes de la prison se mêlent, soit continument, soit d'une manière intermittente, au dialogue pathétique de Dardanus, d'Iphise et d'Anténor. Après la fin de l'acte, lorsque Dardanus, malgré les supplications d'Iphise, est allé rejoindre les combattants, le bruit de guerre est repris et largement développé d'une manière purement symphonique, en plus de cinquante mesures (*Bruit de guerre pour entr'acte*) [4].

De même, le nouveau premier acte de *Castor*, dans la version de 1754, se termine par un double bruit de guerre. Il y a d'abord une symphonie de vingt mesures, intitulée *Combat*, après laquelle des voix de guerriers invisibles annoncent la mort de Castor ; puis, pour entr'acte, un *Bruit de guerre* de trente mesures, qui figure la bataille où Pollux va venger son frère [5]. Ces morceaux

1. *Dardanus*, IV, 4, 237-238. Exemples analogues chez Lully. V. *Cadmus*, II, 3, 163, « Arbas se cache et Cadmus combat contre le dragon ». (Symphonie de 15 mesures).

2. On trouve néanmoins, dans l'*Anacréon* de 1757 (2, 35), un *Combat* entre les Bacchantes et les esclaves d'Anacréon (15 mesures).

3. Il y a un *Bruit de guerre* dans les *Airs de la Comédie des Curieux de Compiègne*, qui forment la livraison d'octobre 1698 du *Recueil d'airs sérieux et à boire* (p. 192). En 1700, Freillon-Poncein publie des *Bruits de guerre* dans le recueil de pièces qui fait suite à sa méthode de hautbois, de flûte et de flageolet.

4. *Dardanus* (version de 1744), IV, 4, p. *41* et suivantes de l'*Appendice*.

5. *Castor* (version de 1754), I, 5, *389-392*.

font encore un grand effet sur le public lors de la reprise de 1772. « Le bruit de guerre, écrit Chabanon, est plein de force et de chaleur. C'est plus que du bruit, les pensées en sont caractérisées ; l'auteur a marqué dans le rythme des secousses qui se transmettent aux spectateurs. Rameau, dans ce morceau et dans plusieurs autres, nous semble un musicien supérieur et que nul autre n'efface [1]. » Sans éprouver aujourd'hui le même enthousiasme, nous ne pouvons méconnaître la vigueur rythmique de ces symphonies et parfois même l'intérêt du développement harmonique, notamment dans l'entr'acte de *Dardanus*, qui paraît être le « bruit de guerre » le plus musical de l'opéra français classique.

Cet emploi du bruit de guerre comme entr'acte nous amène à la question de l'entr'acte dramatique. On sait que, du temps de Rameau, l'orchestre continue à jouer pendant les entr'actes de l'opéra. Il exécute en général un air de danse emprunté à l'acte précédent et qui est repris jusqu'au début de l'acte suivant autant de fois qu'il est nécessaire. Pour le premier entr'acte, c'est d'ordinaire l'ouverture que l'on rejoue. L'entr'acte dure juste le temps qu'il faut pour le changement des décors et des costumes ; et ainsi l'orchestre ne s'arrête pas de jouer d'un bout à l'autre de l'opéra [2].

Dans ces conditions, les auditeurs sont naturellement portés à considérer les symphonies d'entr'acte comme la continuation du spectacle. Aussi une partie du public commence à se plaindre qu'elles ne s'accordent pas toujours d'une manière vraisemblable avec la situation dramatique. Il arrive par exemple qu'un air de danse joyeux et entraînant suive ou précède immédiatement une scène pathétique. Trop souvent, remarque Noverre, la symphonie de l'entr'acte « détruit les idées que la scène vient d'imprimer dans mon âme ; elle joue un passepied, elle reprend un rigaudon ou un tambourin fort gai, lorsque je suis vivement ému et fortement attendri par l'action sérieuse qui vient de se passer ;... de cette musique gaie et triviale, on passe subitement à une ritournelle triste et lugubre : quel contraste choquant !... Tout entr'acte ne serait-il pas mieux employé par le musicien, s'il liait le sujet, s'il tâchait de conserver l'impression faite, et de préparer le spectateur à celle à laquelle il veut le conduire ? » [3]. Cette conception nouvelle de l'entr'acte, considéré comme une

1. *Sur la musique, à l'occasion de Castor* (*Mercure*, avril 1772, I, 165). — On trouve dans *les Paladins* un « Bruit de guerre » assez bref, mais plus mélodique que d'habitude, pour annoncer l'arrivée grotesque d'Orcan, qui va s'efforcer de faire peur à Atis (I, 5, 42). Enfin, l'ouverture de *Naïs*, comme l'indique la partition, est elle-même « un bruit de guerre qui peint les cris et les mouvements tumultueux des Titans et des Géants ».

2. Les Italiens remplissent les intervalles des actes par des intermèdes comiques souvent fort étendus ou par des ballets sans aucun rapport avec le sujet, ce qui forme, de l'aveu de Rousseau, un « monstrueux assemblage » (*Dictionnaire*, art. *Entr'acte*).

3. Noverre, *Lettres sur la danse* (1760), p. 152-153 et 156, note.

symphonie dramatique, est également mise en avant par Rousseau : « Quoique le théâtre soit vide, le cœur des spectateurs ne l'est pas ; il a dû leur rester une forte impression de ce qu'ils viennent de voir et d'entendre. C'est à l'orchestre à nourrir et soutenir cette impression durant l'entr'acte [1]. »

Rameau suit dans la plupart de ses opéras les habitudes du temps, en tâchant toutefois de reprendre pour entr'acte des airs de danse qui ne forment pas des disparates trop choquantes avec la situation [2]. Mais, dès la seconde version de *Dardanus* (1744), il a conçu et réalisé une symphonie d'entr'acte absolument originale, qui est une véritable continuation du drame. Le *Bruit de guerre pour entr'acte* figure le combat commencé au quatrième acte, et dont Iphise nous apprend l'issue au début de l'acte suivant. Bien plus, cette symphonie s'enchaîne étroitement avec le récitatif d'Iphise, qui est accompagné encore pendant trois mesures par les derniers accords de l'entr'acte. (Avec la mention : « Fin du bruit de guerre »).

On trouve, après le deuxième acte d'*Acante et Céphise* (1751), un entr'acte original et dramatique, auquel Rameau a fait une addition extrêmement suggestive [3]. Dans la partition gravée, cet entr'acte est constitué par un mouvement *Lent* de 24 mesures en *ré* majeur, écrit pour deux clarinettes et deux cors, et construit comme une danse binaire à reprises [4]. Rameau y a ajouté, sur un feuillet manuscrit encarté dans l'exemplaire de la Réserve de la Bibliothèque Nationale, une *Suite de l'entr'acte*, qui porte le sous-titre de *Plainte*. Cette seconde partie est reproduite, mais sans le sous-titre, dans le texte de la partition d'orchestre manuscrite [5]. Elle est écrite en *ré* mineur, pour flûtes, violons et basses, et comporte 23 mesures d'une mélodie très expressive, sans divisions ni reprises. Cet entr'acte peu connu, évidemment dramatique, semble évoquer les souffrances des deux amants, en butte à l'acharnement du Génie [6].

Trois ans après, pour la reprise de *Castor*, Rameau écrit un nouvel entr'acte étroitement lié au drame : c'est le *Bruit de guerre*, dont on a parlé plus haut. Enfin, dans sa dernière œuvre, *les Boréades*, on trouve encore un entr'acte

1. *Dictionnaire de musique*, art. *Entr'acte*.

2. Il faut dire d'ailleurs que cette impression de disparate ne se produit pas quand l'acte se termine par un divertissement, ni naturellement dans les opéras-ballets.

3. *Acante et Céphise*, II, 8, 92. Cet entr'acte est d'autant plus intéressant, que Rameau, après le premier acte, s'était conformé assez fâcheusement à la tradition en reprenant pour entr'acte l'ouverture descriptive.

4. Cité plus loin, au chapitre VIII, à propos des clarinettes.

5. Bibliothèque Nationale (Vm² 383).

6. A la fin de l'acte II, Acante et Céphise sont enlevés par les Aquilons sur l'ordre du Génie, qui leur annonce « les supplices ». Au début de l'acte III, on voit, dans « un désert affreux » les Aquilons qui enchaînent les deux amants sur des rochers.

dramatique qui s'enchaîne avec l'acte suivant. A la fin du troisième acte, Borée a déchaîné la tempête et fait enlever Alphise par un tourbillon. L'*Entr'acte*, symphonie de 55 mesures, continue à peindre les ravages des vents, comme l'indique explicitement le sous-titre (*Suite des vents*). Et, d'autre part, il se rattache tout à fait au quatrième acte, qui débute par un chœur derrière le théâtre, sur les paroles suivantes : « Nuit redoutable, jour affreux ! Terrible dieu des vents, calme leur violence [1]. » Ainsi, jusqu'à la veille de sa mort, Rameau manifeste l'intérêt qu'il porte à la question de l'entr'acte.

On pourrait encore citer d'autres exemples d'entr'actes originaux, sinon également dramatiques. Un des plus curieux est celui qui suit le prologue de *Naïs*. Il s'intitule *Entr'acte à la place de l'ouverture*. En effet, on ne pouvait plus reprendre ici, selon l'usage, l'ouverture comme entr'acte après le prologue. Car l'attaque des Titans, décrite dans l'ouverture, s'était terminée dans le prologue par la victoire des dieux et par la célébration de la paix. De là ce nouvel entr'acte, conçu dans l'esprit du chœur d'allégresse et de louanges qui termine le prologue [2].

Rameau pouvait ainsi apparaître à ses contemporains comme le créateur et en quelque sorte le spécialiste de l'entr'acte dramatique [3]. C'est à lui personnellement que s'adressent, peu de temps avant sa mort, les « amateurs » qui voudraient voir se généraliser l'usage de ce type d'entr'acte. « Ce qu'on a fait pour cela dans quelques parties de certains opéras modernes en fort petit nombre, l'effet admirable et les applaudissements qu'ont produit dans *Dardanus* la symphonie du combat entre le quatrième et le cinquième actes, ne devraient-ils pas encourager à porter cette attention sur tous les entr'actes des ouvrages modernes et de ceux qu'on remet au théâtre ? C'est particulièrement au célèbre auteur de *Dardanus*, qu'on vient de citer, qu'il convient d'adresser ce vœu des amateurs, pour enrichir et perfectionner le théâtre de sa gloire, certains que son exemple serait une loi. On croit pouvoir sans indiscrétion lui faire cette prière pour les opéras qu'on remet souvent de lui..... Le génie ne

1. Rameau écrit même sur la partition autographe, à la fin du 3e acte : « L'entr'acte, dans la même mesure et d'un mouvement vif, commence le 4e acte. » (Bibliothèque Nationale, Réserve Vm² 397.)

2. D'ailleurs, on n'a pas toujours résisté à la tentation de rejouer la brillante ouverture, en dépit de la vraisemblance. (V. *Mercure*, juillet 1764, II, 148 et suiv.). Cf. la modification de l'ouverture de *Zaïs*, lors de sa reprise comme entr'acte, pour la partie qui peignait le débrouillement du chaos. — Parmi les autres entr'actes plus ou moins originaux, on peut encore en mentionner un dans *les Fêtes d'Hébé* (troisième version, fin de l'acte II, p. 425, appendice n° 5) et un dans *Zoroastre* (version 1756, fin de l'acte II).

3. On pourrait toutefois relever quelque rare exemple d'entr'acte original chez les musiciens de la Régence. Dans le *Pirithoüs* de Mouret, à la fin du premier acte, il y a un entr'acte composé d'un *allegro*, suivi de deux mesures *adagio*.

connaît point d'âge, et, dans un homme comme M. Rameau, il n'aura d'autre terme que celui de la vie [1]. »

Cette campagne en faveur de l'entr'acte dramatique paraît assez singulière quand on songe aux usages des représentations théâtrales du XVIII[e] siècle. On sait que, du temps de Rameau, à l'Opéra comme à la Comédie-Française, la toile reste levée pendant les entr'actes. Les nombreux changements de décors de l'Opéra se font ainsi sous les yeux des spectateurs, tandis que l'orchestre continue à jouer [2]. Dans ces conditions, il est bien difficile de penser que le public ait pu être très sensible au caractère plus ou moins dramatique de ces symphonies. D'ailleurs, il n'était pas sans inconvénient, pour le plein effet de l'œuvre dramatique, de ne laisser aucun moment de répit aux auditeurs ni aux musiciens. Aussi l'emploi de l'orchestre pendant l'intervalle des actes était-il destiné à disparaître à peu près complètement de l'opéra. Gluck laissera « reposer l'orchestre dans les entr'actes » [3], et, après lui, ce nouvel usage deviendra de plus en plus général.

Pourtant la symphonie d'entr'acte peut être employée d'une manière exceptionnelle et tout à fait légitime quand l'auteur désire expressément assurer la continuité entre deux actes successifs et tenir en haleine l'attention des spectateurs. Alors il convient que cette symphonie représente à elle seule la progression du drame interrompu. C'est ainsi que l'a employée Debussy, sinon entre les actes, du moins entre les tableaux de *Pelléas*. Rameau n'a pas procédé autrement dans l'entr'acte de *Dardanus*. Ce n'est que dans des cas bien déterminés qu'il a donné à l'entr'acte un caractère dramatique. Sa tentative n'en a que plus de prix, et elle méritait d'être signalée avec quelque détail à propos des symphonies qui évoquent les péripéties de l'action.

Certaines symphonies ou fragments de symphonies accompagnent aussi les mouvements des personnages sur la scène, quand ces mouvements ne comportent pas de chant. Ces symphonies assurent la continuité de la musique pendant que le mouvement s'exécute. Mais elles ont en outre un véritable caractère dramatique, car leur expression musicale est généralement inspirée par la nature du personnage, ou par l'action représentée ou par la situation générale. Elles accompagnent surtout l'entrée et la sortie des personnages principaux ;

1. *Mercure*, août 1764, p. 207-208 : *Observations sur la Lettre adressée à MM. les Comédiens Français...* (au sujet du projet de remplir les entr'actes de la Comédie-Française par des symphonies spécialement adaptées au caractère de la pièce). — Rameau devait mourir le mois suivant.

2. Marmontel se plaint de cet usage pour le Théâtre Français et réclame qu'on baisse le rideau pendant les entr'actes. « On ne verrait plus, dit-il, les valets de théâtre venir ranger ou déranger les sièges du sénat romain. » (*Eléments de littérature*, art. *Entr'acte.*)

3. Grimm, *Corr. litt.*, X, 520. A propos de Floquet, qui fait de même dans son *Azolan.*

parfois aussi, elles soulignent un simple jeu de scène, même très bref, mais qui a son importance dans le développement de l'action.

Parmi les entrées des personnages, il faut faire une place à part aux « descentes » des divinités. Le plus souvent, les divinités ne pénètrent pas sur la scène à la façon des simples mortels. Elles descendent du cintre dans une machine. Ces entrées d'un genre si particulier donnent lieu à des symphonies assez importantes, qui ont souvent un réel intérêt musical. Voyez plutôt comment en parle Marmontel : « Celui qui aurait exprimé les adieux d'Iphigénie ou le désespoir de sa mère rougirait-il d'exprimer aussi la descente de Diane par une symphonie auguste [1] ? »

En fait, Rameau a toujours cherché à donner à ces symphonies une expression appropriée. La *Descente de Jupiter*, dans le prologue d'*Hippolyte*, a vraiment une allure magnifique, pleine de noblesse et de majesté [2]. Il y a dans *Castor* deux autres « descentes de Jupiter », de la même expression [3]. Le prologue du même opéra contient une curieuse *Descente de Vénus et de Mars*, où divers thèmes caractéristiques s'opposent et se combinent entre eux, pour commenter le tableau indiqué par le livret : « Ce dieu paraît sur un nuage, enchaîné par les Amours, aux pieds de Vénus ». Le sens de ces thèmes se précise un peu plus loin, dans l'air de l'Amour (« La nature se renouvelle »), où ils sont repris comme accompagnement. L'ensemble, qui ne compte pas moins de 35 mesures, est une véritable symphonie descriptive, représentant la soumission de Mars à Vénus [4].

Certains mortels privilégiés, protégés par les dieux, sont également transportés par la voie des airs. Les Zéphyrs, d'ordinaire, sont chargés de ce soin, et leur « vol » est accompagné par des symphonies caractéristiques. Par exemple, au cinquième acte d'*Hippolyte*, quand, sur l'ordre de Diane, ils ramènent Hippolyte auprès d'Aricie, il y a un *Vol des Zéphyrs* extrêmement gracieux, dont la mélodie ininterrompue se soutient, jusqu'à l'atterrissage, par un rythme de battement d'ailes [5]. De même, dans *Zaïs*, Zélidie est transportée auprès de Cindor « par deux groupes de Zéphyrs », au son d'une symphonie analogue [6].

1. *Eléments de littérature*, art. *Opéra*. — L'usage des symphonies pour la « descente » des dieux se rattache naturellement aux origines de l'opéra français. On trouve déjà dans le *Thésée* de Lully une symphonie intitulée *La descente de Mars* (Prologue, p. 20-22).

2. *Hippolyte*, Prologue, 3, 20 (12 mesures). Ce morceau, qui porte en même temps le titre de *Prélude*, précède immédiatement le récitatif de Jupiter, mais sans s'en inspirer.

3. *Castor*, II, 4, 83 (22 mesures, avec division binaire) ; V, 5, 198 (23 mesures, amplification sur deux thèmes). — Cf. *Platée*, II, 2, 126, *Descente majestueuse de Jupiter* (13 mesures); *le Temple de la Gloire*, III, 4, 286, *Descente de la Gloire* (6 mesures); *les Surprises de l'Amour* (*Adonis*, version 1757), scène 9, p. 263 de l'*Appendice*, *Descente de Diane* (12 mesures).

4. *Castor*, Prologue, 1, 17 (division binaire).

5. *Hippolyte*, V, 7, 209 (21 mesures).

6. *Zaïs*, II, 3, 173 (13 mesures).

Pour les autres personnages, qui entrent et sortent par leurs propres moyens, quelques mesures de l'orchestre suffisent à accompagner leurs évolutions. En général, le musicien utilise à cet effet, sans indication spéciale, les préludes ou les postludes des airs chantés par ces personnages, comme on va le voir par la suite. Parfois cependant, le mouvement de scène donne lieu à un fragment de symphonie approprié, avec quelques mots d'explication dans le texte. Par exemple, dans *Acante et Céphise*, un fragment de ce genre (4 mesures seulement) porte la mention : « Entrée d'une jeune bergère »[1]. Au deuxième acte des *Paladins*, quand Argie fait grâce à Orcan, on lit au cours du récitatif l'indication : « Orcan se sauve ». Et l'orchestre intervient spécialement à cette occasion, pour figurer cette fuite par un trait de violons en doubles croches, qui ne dure qu'une mesure[2].

S'il s'agit de plusieurs personnages qui se déplacent à la fois, la symphonie est naturellement plus étendue et le mouvement de scène est d'ordinaire mentionné. Lorsque, dans *Acante et Céphise*, les Prêtresses de l'Amour reviennent sur la scène pour proclamer l'oracle, leur entrée est accompagnée par une symphonie de 9 mesures, qui porte, sur la partition, l'indication suivante : « Les prêtresses rentrent »[3]. Ces symphonies pour l'entrée de plusieurs personnages sont d'ailleurs le plus souvent assez développées pour former un véritable morceau indépendant, ayant sa construction propre, et le mouvement prend alors une allure nettement chorégraphique. Ce sont les « entrées » ou les « marches », que nous retrouverons à propos des symphonies de danse.

Enfin, de simples jeux de scène, parfois même presque sans mouvements, s'accompagnent d'une intervention de l'orchestre qui les commente avec évidence. Ils sont naturellement plus fréquents dans les œuvres légères ou dans les comédies que dans les grandes tragédies lyriques. Lorsque Jupiter et Momus sont descendus, cachés dans un nuage, près du marais dont Platée est la nymphe grotesque, « Platée s'approche du nuage qui s'est étendu jusqu'à terre, et le considère ». Ce jeu de scène, qui comporte certainement des attitudes comiques, est accompagné par une symphonie *Andante* de 15 mesures, où semblent se réfléter à la fois le contentement et une curiosité mêlée d'appréhension[4]. Il y a dans un passage de *la Guirlande* trois jeux de scène successifs, dont chacun est commenté d'une manière significative par un très bref frag-

1. *Acante et Céphise* ,II, 4, 68 (sur le thème de la « Danse des amants qui se fuient en se plaignant »). — Cf. *Platée*, II, 2, 128, « Platée s'avance du fond du théâtre » (5 mesures d'orchestre).

2. *Les Paladins*, II, 9, 95.

3. *Acante et Céphise*, II, 3, 63.

4. *Platée*, II, 3, 128. Toute cette scène, où Jupiter prend les formes les plus diverses, donne lieu à des mouvements et à des changements, accompagnés par des fragments de symphonie du même genre, mais beaucoup plus brefs.

ment de symphonie. C'est au moment où Myrtil voit au pied de l'autel de l'Amour, à la place de sa guirlande fanée, la guirlande fraîche que Zélidie y a déposée. Avant les mots « Que vois-je ? », deux mesures d'orchestre, très suggestives, expriment parfaitement la stupéfaction émerveillée de Myrtil :

« Il s'approche de l'autel. » (Trait de croches ascendant de deux mesures.) « Il hésite à prendre la guirlande. » (Trois mesures de brefs dessins timides des violons, continuées un instant sous l'air « Je n'ose sur ces fleurs porter ma main tremblante [1]. ») Ces fragments de symphonie, malgré leur brièveté, s'apparentent nettement à la musique des danses pantomimes [2].

Les *sommeils* peuvent être rangés parmi les symphonies pour jeux de scène, bien que l'objet de la description soit un état d'immobilité. Ils ne sont pas rares dans l'opéra français depuis Lully. Rameau n'a pas eu souvent l'occasion d'employer ce genre de symphonies, et il y a mélangé d'autres intentions descriptives. Le délicieux *Sommeil* de *Dardanus* est plutôt un air de danse qui accompagne la pantomime des Songes. Quant aux deux *Sommeils* des *Surprises de l'Amour* (version de 1757), celui d'*Anacréon* est très évocateur, mais il ne dure que sept mesures, suivies par une description de *Pluie* et d'*Orage*; celui d'*Adonis*, plus développé, comporte des oppositions de mouvement, qui accompagnent la pantomime de Diane contemplant Endymion[3].

On voit que les symphonies descriptives peuvent revêtir dans l'opéra les formes les plus diverses, depuis les morceaux étendus et construits jusqu'aux simples fragments de deux ou trois mesures. Cette forme fragmentaire n'est pas la moins intéressante : on peut même dire qu'elle est la plus dramatique de

1. *La Guirlande*, 5, 16-17. — Dans *les Paladins* (I, 6, 47), deux mesures d'orchestre, au milieu du récitatif, dépeignent le rire d'Argie, avec la mention : « Argie rit ». (Glousements des violons en tierces, accompagnés par le reste des cordes en accords pincés.)

2. Il peut même arriver que la symphonie pour jeu de scène soit employée en guise d'accompagnement. Dans *Zéphyre* (4, 285), quand Zéphyre ordonne aux Zéphirs de s'opposer à la fuite des nymphes de Diane, son récitatif (« Opposez-vous à leur passage ») est accompagné par 5 mesures de symphonie, qui portent cette indication : « Vol croisé des Zéphyrs. Les Zéphyrs s'opposent sur cette symphonie d'accompagnement ».

3. *Dardanus*, IV, 1, 195 (*Sommeil, Rondeau tendre*, repris ensuite par le chant du *Trio des Songes*); *Les Surprises de l'Amour : Anacréon*, 3, 46, et *Adonis*, 9, p. 263 de l'Appendice (*Sommeil d'Endymion*, 35 mesures).

toutes, car l'orchestre n'y est utilisé que pendant le temps strictement nécessaire à la progression de l'action.

Toutefois, dans ces diverses symphonies, c'est surtout l'aspect matériel de l'action qui est évoqué. Elles décrivent des événements et des mouvements, plutôt que des états d'âme. Quant à l'expression des sentiments, il faut la chercher dans un dernier genre de symphonies dramatiques, plus étroitement en contact avec le chant.

III. — PRÉLUDES ET INTERLUDES

Les préludes et les interludes, qui encadrent le chant des personnages, tiennent une grande place dans l'opéra de Rameau ; et ils ont un rôle dramatique de première importance. Certains sont tout à fait analogues aux symphonies descriptives et, commentent, comme elles, des événements ou des mouvements. Mais la plupart se rapportent au contenu psychologique de l'action. Ils évoquent l'état d'âme des personnages, ils prolongent l'émotion pendant les intervalles du chant ; ils occupent les silences de l'acteur par la voix de l'orchestre, et leur expression est d'autant plus significative qu'elle s'éclaire par le voisinage des paroles.

LES PRÉLUDES

Les symphonies plus ou moins étendues qui précèdent les morceaux de chant sont désignées sur les partitions par le terme de « prélude », et parfois par celui de « ritournelle »[1]. Ces deux mots ont un sens extrêmement voisin. Cependant, ils ne semblent pas être employés indifféremment dans l'opéra français du temps de Rameau.

Le terme de *ritournelle*, dérivé de l'italien, a une signification plus large que celui de prélude. Il peut s'appliquer également aux symphonies qui précèdent le chant ou à celles qui le suivent. La ritournelle, dit Rousseau dans son *Dictionnaire de musique*, est un « trait de symphonie qui s'emploie en manière de prélude à la tête d'un air, dont ordinairement il annonce le chant ; ou à la fin, pour imiter et assurer la fin du même chant ; ou dans le milieu, pour reposer la voix, pour renforcer l'expression ou simplement pour embellir la pièce ». Rousseau ajoute que « le mot *ritournelle* a vieilli ». Pourtant, on le rencontre fréquemment, avec cette triple acception, dans les textes musicaux et dans les ouvrages de théorie ou de critique, jusqu'au milieu du XIX^e^ siècle[2].

1. Parfois aussi, elles ne portent aucun titre.

2. En 1833, on trouve encore, dans l'*Art du compositeur dramatique* de Reicha, un chapitre intitulé *Des ritournelles*.

Quand la ritournelle est employée « en manière de prélude », les deux termes, du moins au temps de Rameau, semblent être appliqués, en règle générale, à des cas sensiblement différents. Dans l'opéra de Lully, le terme de « ritournelle » était usité pour tous les cas, concurremment avec celui de « prélude » [1]. Une première distinction se rencontre dans un ouvrage théorique de 1722 : « Les préludes, y est-il dit,... donnent aux voix et aux instruments le ton de l'air qu'ils doivent exécuter ;... cette sorte de prélude s'appelle *ritournelle* lorsqu'il prépare et donne le ton au récitatif qui le suit [2]. » Ainsi, le prélude servirait d'introduction à l'air et la ritournelle au récitatif. Cette distinction se vérifie assez souvent, non seulement chez Rameau, mais déjà chez les musiciens de la Régence [3]. On trouve cependant plusieurs exceptions dans l'œuvre de Rameau, notamment au premier acte des *Fêtes d'Hébé* et au troisième acte du *Temple de la Gloire* [4].

Il y a une autre distinction, beaucoup plus simple, qui paraît être généralement admise au temps de Rameau et qui est observée à peu près sans exception dans ses opéras. La ritournelle est plus étendue que le prélude. Elle est un grand prélude, et le prélude est une petite ritournelle. La définition se trouve, en propres termes, dans un traité élémentaire de 1766 : « Le prélude est une petite ritournelle qui doit indiquer le ton et le mouvement d'un air [5]. » Cette distinction est confirmée par deux notes autographes de Rameau sur la partition d'*Acante et Céphise* conservée à la Bibliothèque Nationale (Réserve). En tête du troisième acte, il écrit : « Mettez l'autre ritournelle des parties détachées. » (Il s'agit de la ritournelle de 15 mesures qui ouvre l'acte, avant le chœur des Aquilons.) Et, trois pages plus loin : « Ce prélude est changé ; suivez les parties détachées. » (C'est un prélude de 4 mesures, au début de la scène 2 [6].) En fait, dans toute l'œuvre de Rameau, les ritournelles sont ordinairement

1. Toutefois, chez Lully, le titre de « prélude » s'applique un peu plus fréquemment à certaines symphonies descriptives (évènements, mouvements de scène, entrées de personnages), et celui de « ritournelle » aux morceaux d'orchestre qui servent d'introduction au chant.

2. ***** *La musique théorique et pratique, dans son ordre naturel* (1722), p. 98. Cet ouvrage se donne comme une sorte d'introduction au *Traité de l'Harmonie* de Rameau (V. *Préface*, p. VIII).

3. Par exemple, au premier acte de l'*Ariane* de Mouret (1717), on trouve successivement, au début de la scène 1, un *Prélude* de 7 mesures précédant un monologue de Thésée, et au début de la scène 2, une *Ritournelle* de 22 mesures précédant le dialogue récitatif d'Ariane et de Thésée.

4. *Fêtes d'Hébé*, I, 1, 50, *Ritournelle* de 17 mesures précédant un monologue de Sapho et utilisant la mélodie du chant. — *Temple de la Gloire*, III, 1, 235, *Ritournelle* de 17 mesures avant l'air de Plautine et sur le même thème. D'autre part, *Nélée et Myrthis*, pièce en un acte, s'ouvre par un *Prélude* de 13 mesures, qui précède un récitatif.

5. Lacassagne, *Traité général des éléments du chant* (1766), p. 145.

6. Dans la partition gravée, ces deux symphonies ne sont précédées d'aucun titre

plus longues que les préludes. Dans la plupart des cas, elles s'en distinguent assez pour qu'on puisse les considérer comme une sorte de petit genre à part.

Ce qui engage à le faire, c'est que les ritournelles sont à peu près régulièrement à une place fixe : en tête des actes. Cela ne veut pas dire qu'elles soient de rigueur au début de tous les actes de tous les opéras de Rameau [1]. Mais on les y trouve très souvent ; et, quand elles sont employées, c'est là qu'elles se placent d'ordinaire. A cette place, elles prennent une signification nouvelle, qui n'est pas celle d'un simple prélude d'air. Elles servent d'introduction non pas seulement au chant qui les suit, mais à l'acte tout entier. Elles sont l'équivalent de ce que nous appelons aujourd'hui le « prélude » d'un acte. Aussi, ont-elles d'ordinaire une mélodie originale, sans rapport thématique avec ce qui suit immédiatement, d'autant que ce qui suit est souvent un simple récitatif, selon la remarque faite plus haut.

Ainsi, en tête du deuxième acte d'*Hippolyte*, il y a une *Ritournelle* de 45 mesures, qui précède le récitatif de Thésée (« Laisse-moi respirer, implacable furie ! ») et qui accompagne sans doute une pantomime de la furie harcelant Thésée [2]. Au début du cinquième acte de *Castor*, une *Ritournelle vive* de 18 mesures est suivie par le récitatif de Phébé (« Castor revoit le jour ») ; mais elle utilise le thème furieux chanté par Phébé après ce récitatif (« Soulevons tous les dieux »). Le quatrième acte de *Dardanus* s'ouvre par une jolie *Ritournelle* originale de 40 mesures, qui accompagne la descente de Vénus et qui précède son récitatif [3]. Dans la version de 1744, il y a au début du troisième acte une *Ritournelle très vive* de 35 mesures, qui annonce le thème du chœur suivant, mais qui comporte une véritable pantomime. (« Le peuple vient en foule environner le palais de Teucer ; les danseurs courent tantôt d'un côté, tantôt de l'autre, pour épier de quel côté le roi pourra paraître [4]. »)

Mais ce n'est pas dans les pièces en plusieurs actes à intrigue suivie que l'emploi des ritournelles au début des actes est le plus caractéristique. C'est

1. On y trouve aussi des « préludes » plus ou moins étendus, comme on le verra plus loin. Une fois même, dans *Zaïs*, Rameau a supprimé, pour trois actes sur quatre, toute espèce de symphonie au début de l'acte. (Les actes I, III et IV commencent par un simple récitatif, sans aucun préambule d'orchestre.)

2. Le titre de « Ritournelle », qui se trouve dans les partitions du temps, a été supprimé dans l'édition Durand.

3. Le titre de « Ritournelle » a été également supprimé dans l'édition Durand. De même pour la *Ritournelle vive* qui ouvre le 2e acte, avant le récitatif d'Isménor.

4. *Dardanus* (version 1744), III, 1, *10*. — Cf. *Platée*, début du 2e acte, *Ritournelle* de 34 mesures avant le récitatif de Mercure. (Mélodie originale. Sans doute «descente » de Mercure.) — *Les Paladins*, début du 2e acte, *Ritournelle gracieuse* de 18 mesures avant un petit air d'Anselme (Mélodie originale).

en tête des entrées des opéras-ballets ou dans certaines pièces en un acte. Ici, la « ritournelle », qui est d'un emploi presque constant, joue le rôle d'une brève ouverture, placée en tête d'une petite œuvre indépendante.

Les Indes galantes présentent à ce point de vue un intérêt particulier, Chacune des quatre entrées débute par une « ritournelle » importante, précédant un récitatif. Les trois premières de ces ritournelles, qui se prolongent pendant plus de 40 mesures, sont écrites en style fugué [1] et ont un caractère surtout décoratif. La quatrième, celle de l'entrée des *Sauvages*, fait déjà partie de l'action, comme l'indique la mention placée en tête du texte (« On entend les fanfares des trompettes françaises »). Cette fanfare de trompettes (14 mesures) sera reprise après le récitatif d'Adario, et elle est entendue encore par fragments comme interlude, au cours de ce récitatif [2].

De même, dans *les Fêtes d'Hébé*, il y a une « ritournelle », moins étendue, en tête de chacune des trois entrées. Celle de la troisième entrée (*La Danse*), est un charmant morceau de 30 mesures, écrit en libre polyphonie sur un thème original, sorte de danse champêtre qui complète le décor [3]. Dans *les Fêtes de l'Hymen*, trois entrées et trois ritournelles [4], ainsi que dans *Les Surprises de l'Amour* [5]. Seuls, *le Temple de la Gloire* et *les Fêtes de Polymnie* font exception, du moins pour leurs deux premiers actes [6].

Pour les pièces en un acte, on se souvient que trois sont précédées par une véritable « ouverture » (*Pygmalion, Daphnis et Eglé, La Naissance d'Osiris*). Deux s'ouvrent par un « prélude » (*Les Sybarites, Nélée et Myrthis*) [7]. Deux autres débutent par une douzaine de mesures d'orchestre, sans aucun titre,

1. La seconde, qui n'a pas moins de 47 mesures, est une véritable exposition de fugue à cinq voix, suivie d'un long divertissement tiré du sujet et du contre-sujet.

2. Elle reparaîtra une dernière fois, comme « annonce », au milieu de la scène 4 (p. 247).

3. III, 1, 206, précédant un récitatif de Mercure. La ritournelle de la première entrée (17 mesures) précède un air qu'elle utilise. Celle de la deuxième (20 mesures) précède un récitatif, mais s'inspire en partie de l'air qui suit ce récitatif, et qui est d'ailleurs caractéristique du sujet tout entier (« Tu chantais »).

4. Toutes les trois précèdent des récitatifs. Mais la dernière est sans titre et n'a que 6 mesures.

5. Celles de *la Lyre enchantée* et d'*Adonis* précèdent des récitatifs. Mais celle d'*Anacréon* est suivie par un chœur.

6. Voici comment débutent les trois entrées des *Fêtes de Polymnie* : 1re entrée : *Prélude* de 20 mesures, sur le thème du monologue d'Alcide, qui suit ; — 2e entrée : sorte de danse sans titre, avant le chœur des peuples, qui entrent « en chantant et en dansant » ; — 3e entrée : « *Descente d'Oriade et d'Argélie* », 20 mesures précédant leur récitatif et formant une véritable ritournelle sans le titre. — Pour *le Temple de la Gloire :* 1er acte : *Prélude* de 17 mesures, précédant et paraphrasant un air de Lydie ; — 2e acte : Sorte de danse ou de marche, suivie de l'air d'une Bacchante ; — 3e acte : *Ritournelle* de 17 mesures précédant et paraphrasant un air de Plautine.

7. Pour les *Sybarites*, « prélude » de 30 mesures, sur le thème du chœur suivant. Pour *Nélée et Myrthis*, « prélude » de 13 mesures précédant un récitatif. — L'acte d'*Io*, d'ailleurs inachevé, débute par un récitatif, sans aucune symphonie d'introduction.

qui précèdent un récitatif et qui constituent des sortes de petites ritournelles (*La Guirlande*, *Zéphyre*). Ces deux fragments symphoniques,bien que sans rapport musical avec ce qui suit, ont un réel intérêt dramatique. Celui de *la Guirlande* est d'une expression très prenante, qui s'accorde à merveille avec les paroles du début : « Peut-on être à la fois si tendre et si volage ? » Celui de *Zéphyre* évoque, par ses rythmes de vol, l'approche des Zéphyrs appelés par leur maître.

Mais c'est seulement avec l'*Anacréon* de 1754 que le titre explicite de «ritournelle » figure en tête d'une pièce en un acte de Rameau. En revanche, nous avons ici un des exemples les plus remarquables de ritournelle étendue au début d'un acte. La ritournelle qui sert d'ouverture à *Anacréon* n'a pas moins de 60 mesures et constitue une excellente préparation au sujet. Sa gracieuse mélodie, qui semble dépeindre le caractère d'Anacréon, respire l'enjouement et la bonté. Cet exemple a en outre l'avantage d'illustrer avec évidence la distinction usuelle, sinon rigoureuse, que Rameau semble faire entre la ritournelle et le prélude. La *Ritournelle* d'*Anacréon*, symphonie étendue et sans rapport thématique avec le reste de l'œuvre, est justement suivie par un *Prélude*, qui sert de brève introduction à l'air « Myrtes fleuris ».

En somme, malgré les exceptions que nous avons signalées, il n'est pas douteux que les deux termes de ritournelle et de prélude sont pris, au temps de Rameau, dans une acception légèrement différente. On peut résumer ainsi cette différence : La ritournelle est généralement plus étendue que le prélude et plus indépendante de la musique qui la suit [1]. Aussi, n'ayant aucun élément thématique à emprunter, elle peut précéder sans inconvénient les récitatifs, qui n'ont guère de thèmes marquants à fournir. Le prélude est d'ordinaire plus court, et plus lié au morceau suivant, auquel il emprunte souvent sa mélodie. Aussi, il sert surtout d'introduction aux airs et forme avec eux un ensemble continu. D'ailleurs, la distinction une fois indiquée, ce sens particulier des deux termes ne doit pas nous empêcher de ranger prélude et ritournelle sous le titre commun de « prélude », en entendant ce mot dans le sens général que nous lui donnons aujourd'hui.

Dans les considérations qui précèdent, on n'a envisagé que la ritournelle employée « en manière de prélude ». Mais on se souvient que, d'après la définition de Rousseau, la ritournelle peut aussi se trouver au milieu ou à la fin d'un air. Bien que le mot ne figure pas dans ce sens sur les partitions de Rameau, ce sens large était encore courant à son époque et il sera

1. Cette distinction est particulière à l'époque de Rameau. Car chez Lully le terme de « ritournelle » est employé d'une manière beaucoup plus large et plus fréquente ; et, chose curieuse, il désigne le plus souvent des fragments plus courts que les « préludes ».

remis encore plus en honneur dans la seconde moitié du siècle, grâce à l'influence italienne [1]. Nous savons, d'après une note autographe, que Rameau lui-même employait parfois le terme de ritournelle dans cette acception. Sur l'exemplaire d'*Acante et Céphise* conservé à la Réserve de la Bibliothèque Nationale, il écrit après le chœur final : « Il y a ici 27 mesures de ritournelle pour finir le chœur [2]. » Mais, comme ce terme ne figure dans les textes musicaux ni au milieu ni à la fin des airs, il vaut mieux employer pour ces cas particuliers les mots d' « interlude » et de « postlude » qui sont beaucoup plus précis.

Le prélude proprement dit, au sens particulier qui a été défini par rapport à la ritournelle, est donc une petite symphonie précédant un air et étroitement liée avec lui [3]. Ce lien se manifeste dans la structure musicale du prélude par des analogies mélodiques plus ou moins nombreuses avec l'air lui-même ou avec son accompagnement.

Il peut arriver que la mélodie du prélude soit entièrement empruntée à celle de l'air. Le prélude n'est alors qu'un fragment plus ou moins long de la musique de l'air, exposé par les instruments avant que la voix y joigne les paroles. Tel est, dans *les Indes galantes*, le prélude de l'air en rondeau d'Huascar, « Soleil, on a détruit tes superbes asiles » [4]. Il est uniquement formé par la mélodie du refrain, exposée intégralement et sans aucune adjonction. Mais, dans la plupart des cas, le prélude se compose de deux parties, l'une empruntée à l'air, et l'autre plus ou moins originale.

Cette seconde partie, non dérivée du chant, peut être complètement originale et former une sorte de petite symphonie expressive, inspirée par la psychologie de la situation et du personnage. Au début du quatrième acte d'*Hippolyte et Aricie*, le prélude de l'air d'Hippolyte (« Ah ! faut-il, en un jour, perdre tout ce que j'aime ? ») est composé de 13 mesures, dont les quatre premières exposent la mélodie de ce vers (A). Les neuf dernières mesures continuent l'expression du début par une mélodie nouvelle, divisée en deux phrases

1. Dans l'opéra napolitain du temps de Pergolesi, les ritournelles (*ritornelli*), au début, au milieu ou à la fin des airs, sont à peu près les seuls morceaux d'orchestre qui subsistent encore. Cf. De Brosses, *Lettres familières écrites d'Italie* (1740), II, 333 : « Leurs ritournelles sont ravissantes... ».

2. *Acante et Céphise*, III, 3, 139. Cette ritournelle figure à sa place dans la partition d'orchestre manuscrite, mais sans titre spécial et comme un simple postlude (Amplification sur des motifs de l'accompagnement et arpèges sur l'accord parfait final).

3. On ne trouve presque plus chez Rameau le terme de « prélude », pour désigner, comme chez Lully, les symphonies descriptives qui accompagnent des péripéties du drame ou des mouvements de scène. Toutefois, dans *Hippolyte* (Prologue, 3, 20) la belle *Descente de Jupiter* porte encore le titre de « prélude ».

4. *Indes galantes*, II, 5, 125. Cf. *Fêtes d'Hébé*, II, 4, 146, air d'Iphise (« O mort, n'exerce pas ta rigueur inhumaine »).

(B et C), dont la seconde surtout est une évocation très touchante du désespoir d'Hippolyte [1] :

D'ailleurs, cette seconde partie originale n'est pas toujours aussi développée, car les dimensions du prélude sont limitées par les nécessités de l'action. Bien souvent, après une esquisse assez brève de la mélodie de l'air, la seconde partie se borne à donner une conclusion rapide qui ramène le ton avant le début du chant. C'est ce qui a lieu par exemple dans le prélude du monologue de Télaïre, « Tristes apprêts » [2]. Mais Rameau réussit d'ordinaire à donner à ces simples conclusions un intérêt expressif égal à celui de la phrase du début.

La seconde partie du prélude, au lieu d'être complètement originale, peut aussi présenter des dessins mélodiques qui se retrouveront dans l'accompagnement de l'air. Cette nouvelle analogie avec le reste du morceau augmente la cohésion et la musicalité de l'ensemble. L'utilisation de l'accompagnement dans la seconde partie du prélude donne lieu à des combinaisons très variées, qui se ramènent à deux cas principaux.

Tantôt, la seconde partie du prélude emprunte le dessin d'accompagnement qui suit immédiatement la phrase du chant utilisée pour la première partie du prélude. Le fragment emprunté est plus ou moins étendu [3], plus ou moins

1. *Hippolyte*, 1, IV, 157. — Cf. *Ibid.*, III, 1, 118, Prélude du monologue de Phèdre (« Cruelle mère des amours »). Prélude de 16 mesures, formé d'une première partie (8 mesures), exposant la mélodie de la première moitié du refrain, et d'une seconde partie, originale, d'égale étendue, qui sera reprise comme postlude.

2. *Castor*, I, 3, 45. — Cf. *Indes galantes*, III, 3, 176, prélude du monologue de Zaïre (« Amour, quand du destin »). Trois mesures tirées du chant et trois mesures originales comme conclusion. Dans ce dernier exemple, il faut noter que la première partie reproduit le chant non pas textuellement, mais sous forme de paraphrase très ornée.

3. *Indes galantes*, Prologue, 5, 32, prélude de l'air de l'Amour (« Ranimez vos flambeaux »). 5 mesures empruntées au début du chant, 4 tirées de l'accompagnement qui suit, et 2 mesures de conclusion.

textuel [1], et il se continue généralement par une brève conclusion originale qui termine le prélude. Ces trois éléments, fragment de la mélodie du chant, fragment de l'accompagnement qui suit, et conclusion originale, se distinguent nettement dans le prélude de l'ariette d'Hébé (« Accourez, riante jeunesse), à la scène 4 du prologue des *Fêtes d'Hébé*. Il arrive, plus rarement, que la conclusion originale soit remplacée par un nouveau fragment mélodique emprunté à la suite du chant. Le prélude d'un monologue en rondeau de la seconde version des *Fêtes d'Hébé* présente la curieuse disposition suivante : 1° Début de la mélodie du refrain ; 2° fragment reproduisant l'accompagnement qui suit ce début ; 3° fin de la mélodie du refrain. Le refrain est ainsi complètement évoqué dans le prélude, soit par sa mélodie, soit par son accompagnement [2].

Tantôt la seconde partie du prélude utilise divers dessins d'accompagnement, qui apparaissent au cours de l'air, mais non pas immédiatement après le passage du chant qui a fourni le début du prélude. On voit très bien le procédé dans l'air d'Hébé, « Amants sûrs de plaire », du prologue des *Indes galantes* [3]. Le prélude, après 4 mesures empruntées au chant, se continue par 18 mesures tirées de divers endroits de l'accompagnement et se termine sans aucune phrase nouvelle pour la conclusion. La conclusion originale, après les divers emprunts à l'accompagnement, se rencontre pourtant quelquefois, par exemple dans le prélude de l'« ariette vive » du Ruisseau, au premier acte des *Fêtes d'Hébé* [4].

Les types de préludes que nous avons considérés jusqu'ici contiennent tous une phrase empruntée au chant. Mais il arrive souvent que le prélude ne fasse aucun emprunt à la mélodie de l'air et soit uniquement constitué par un dessin caractéristique qui ne reparaîtra que dans l'accompagnement. Ces thèmes instrumentaux, qui enveloppent le chant d'un bout à l'autre et qui dominent tout le morceau, sont généralement inspirés par une idée marquante des paroles, dans laquelle se résume en quelque sorte la signification générale de l'air. Parfois le thème instrumental a une telle importance, qu'on a l'impres-

1. *Indes galantes*, III, 8, 206, prélude de l'air de Zaïre (« Triomphez, agréables fleurs »). La reproduction n'est textuelle que pour la première mesure ; le dessin emprunté se développe ensuite pour lui-même jusqu'à la conclusion.

2. *Fêtes d'Hébé* (seconde version), II, 1, *409*, prélude de l'air d'Iphise (« Dieux qui me condamnez aux plus vives alarmes »).

3. *Indes galantes*, Prologue, 2, 14 (« Amants sûrs de plaire »). — Cf. *Fêtes d'Hébé*, III, 7, 255, prélude de l'ariette de Mercure (« L'objet qui règne dans mon âme »).

4. *Fêtes d'Hébé*, I, 8, 112-113 (« Fuis, porte ailleurs tes fureurs »). Le titre de *Prélude* est donné par la partition manuscrite. Ce prélude d'une ariette, fait songer, par son étendue exceptionnelle (32 mesures), aux *ritornelli* des ariettes italiennes. Il comprend une douzaine de mesures empruntées au début du chant, 10 mesures tirées de l'accompagnement et 10 mesures de conclusion originale, qui seront reprises comme postlude.

sion qu'il est l'élément mélodique essentiel et la source de tout l'ensemble musical. Alors, au lieu de dire que le prélude est tiré de l'accompagnement, on pourrait dire avec plus de raison que prélude et accompagnement émanent d'un thème unique non représenté dans le chant et exprimant directement, sous la forme instrumentale, une idée essentielle des paroles. C'est le procédé couramment employé par les musiciens modernes dans les poèmes chantés.

Quelques exemples suffiront à montrer l'intérêt et les ressources de ce genre de prélude, qui est intimement lié avec l'accompagnement. Au début du prologue des *Indes galantes*, l'air d'Hébé, « Venez, rassemblez-vous, accourez à ma voix », est précédé d'un prélude dont le thème rapide et affairé, repris dans l'accompagnement de tout le refrain, exprime évidemment l'idée de se rassembler et d'accourir [1]. Dans l'ariette d'une Planète (« Brillez, astres nouveaux »), au dernier acte de *Castor*, les deux dessins caractéristiques du prélude et de tout l'accompagnement se rattachent à l'idée de briller et de régner [2]. Le chœur des Mariniers des *Fêtes d'Hébé* (« Ciel ! ô ciel ! le fleuve agite son onde ») est précédé d'un prélude entièrement reproduit dans l'accompagnement, et dont le dessin de croches à l'unisson dépeint le mouvement des eaux [3].

Ces premiers exemples, de nature surtout descriptive, ont l'avantage de faire saisir clairement le procédé. Mais c'est dans le genre expressif que l'ensemble prélude-accompagnement a fourni à Rameau l'occasion de ses plus belles symphonies dramatiques. Ici, le thème instrumental est inspiré, non pas par l'idée d'un fait ou d'un acte matériel, mais par l'idée d'un sentiment, par l'interprétation plus ou moins directe de l'état d'âme du personnage. Le beau monologue de Pollux, « Nature, Amour, qui partagez mon cœur », s'ouvre par un prélude, continué dans l'accompagnement, dont le long dessin sinueux exprime l'idée d'incertitude mélancolique qui domine tout le morceau [4]. Au début du deuxième acte de *Dardanus*, la symphonie de 28 mesures qui prélude au chant d'Iphise (« O jour affreux ») et dont le thème reparaît dans l'accompagnement, dépeint à merveille l'angoisse d'Iphise. Ce prélude, d'une écriture

1. Ce thème sera même utilisé dans quelques vocalises du chant sur le mot « accou*rez* ». Mais il est d'inspiration purement instrumentale.

2. *Castor*, V, 7, 215 (Prélude de 14 mesures). — Cf. *Ibid.*, Prologue I, 12, air de Minerve « Vénus que ta gloire réponde ». (Thème exprimant l'idée de triomphe.)

3. *Fêtes d'Hébé*, I, 5, 82. L'ensemble du prélude et de l'accompagnement constitue une sorte de symphonie descriptive sur laquelle se pose le chœur. Cf. *Indes galantes*, IV, I, 238 : Le prélude et l'accompagnement de l'air de Damon sur l'inconstance sont entièrement formés par un dessin caractéristique qui évoque la mobilité de l'inconstant.

4. *Castor*, II, 1, 72. Au début du 4e acte, la pastorale élyséenne qui forme le prélude et l'accompagnement du monologue de Castor (« Séjour de l'éternelle paix ») n'est pas une simple description de paysage ; elle évoque aussi par ses grâces lentes la joie voilée des Ombres heureuses.

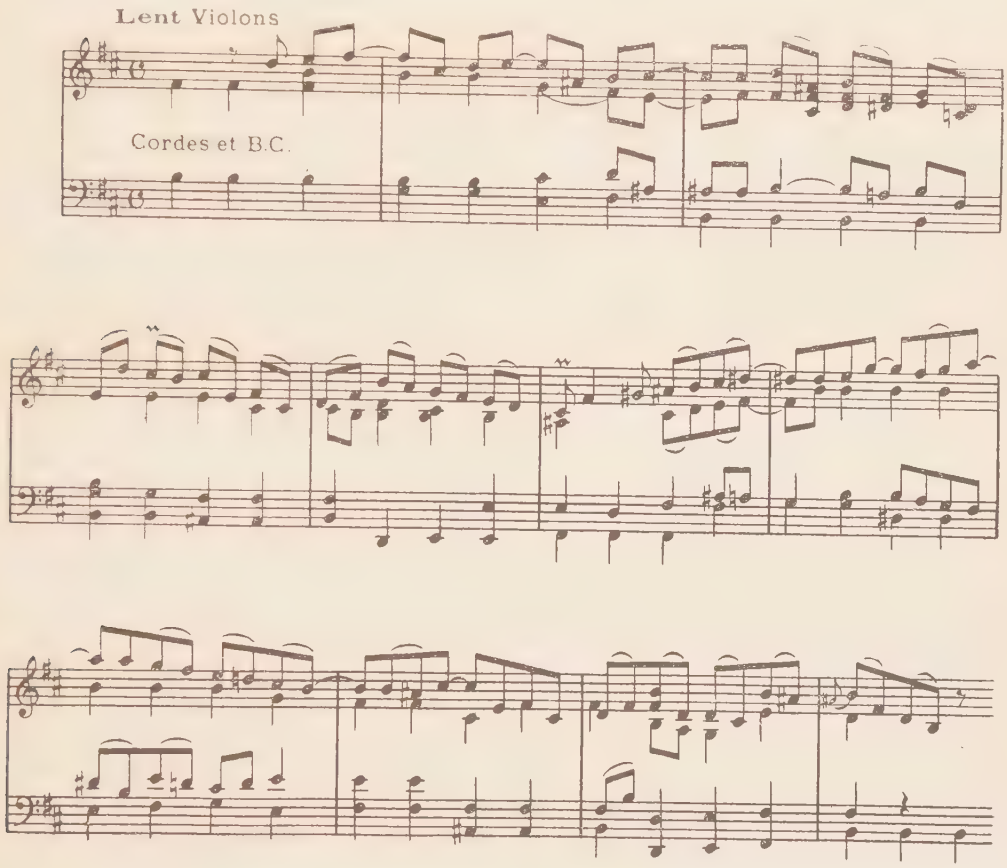
FURIE dans Zoroastre

L'AIR dans Zoroastre

Dessins de Costumes (Archives de l'Opéra)

très délicate, est une émouvante symphonie dramatique, tout à fait digne du chant qu'elle prépare.

Dans ce genre, le plus admirable prélude de Rameau est peut-être celui qui précède l'invocation de Thésée à Neptune (« Puissant maître des flots »), au troisième acte d'*Hippolyte*. Cette symphonie, qui se continue dans l'accompagnement pendant toute la première partie de l'air semble évoquer la détresse du père qui demande la mort de son fils. Mais elle garde d'un bout à l'autre une noblesse de style et une qualité mélodique qui font tout à fait songer à Bach [1] :



En somme, pour résumer les divers aspects du prélude chez Rameau, tantôt le prélude est tiré du chant, le plus souvent avec une conclusion soit originale, soit plus ou moins empruntée à l'accompagnement ; tantôt il n'a d'affinité

1. *Hippolyte*, III, 9, 151. Cf. *Ibid.*, II, 5, 110, le grandiose prélude du *Trio des Parques*. — Il faudrait rappeler encore, pour son intensité d'expression vraiment moderne, le prélude du monologue « Fatal Amour », de *Pygmalion* (1, 5), continué dans l'accompagnement et repris au début de la scène 3. (Voir plus haut la citation de la page 197.)

musicale qu'avec l'accompagnement, et il forme alors avec lui une sorte de symphonie continue. Un dernier cas peut se présenter, beaucoup plus rarement : c'est celui du prélude entièrement original, n'ayant aucun rapport mélodique ni avec le chant ni avec l'accompagnement. Il y en a un bel exemple au début du quatrième acte de *Zoroastre*, avant le monologue d'Abramane (« Cruels tyrans qui régnez dans mon cœur »). La mélodie tourmentée, avec un passage en *ut* mineur tout à fait beethovenien, est une vive peinture de l'âme violente d'Abramane. De tels préludes peuvent être très dramatiques. Mais ils sont naturellement d'un effet moins durable que si leur thème était rappelé dans le cours du morceau. Aussi Rameau ne les a-t-il employés que d'une manière exceptionnelle.

Il y a encore un genre spécial de prélude, qui est d'ailleurs peu important, et d'ordinaire sans grand intérêt musical. C'est le *prélude de basses*. Ce prélude est une simple phrase, presque toujours très brève, dite par les basses à l'unisson et précédant un récitatif. Il est d'un usage courant dans l'opéra français dès le XVII^e^ siècle [1]. On l'emploie surtout pour accompagner l'entrée rapide d'un personnage. Il sert ainsi de raccord d'une scène à l'autre et comporte souvent une modulation [2]. C'est là un procédé si fréquent à la veille des débuts de Rameau, qu'il est mentionné dans une comédie de 1727, où le musicien La Cascade explique son projet d'un opéra sans paroles : « Allons, Madame, figurez-vous que vous êtes vestale ;... et moi je suis Antonin Caracalla. Un prélude de basses vous annonce mon arrivée et je commence à vous déclarer mon amour [3]. »

Conçu de cette façon, le prélude de basses n'est employé que dans la mesure où il est strictement utile aux évolutions des personnages. Nous en avons une preuve par deux corrections d'*Hippolyte et d'Aricie*. Dans l'édition de 1733, au début de la quatrième scène du premier acte, Phèdre, qui entre en scène, commence à parler dès la fin du chœur des prêtresses. Dans l'édition de 1742, Rameau ajoute à cet endroit un *Prélude de Basses* de 5 mesures, qui était certainement nécessaire pour laisser à Phèdre le temps d'entrer avec la majesté qui lui convient. Inversement, au début de la scène 5, Rameau supprime, en 1742, un prélude de basses qui précédait le récitatif

1. Un passage de Lalande montre bien que le prélude de basses est déjà une sorte de petit genre à part, à côté du prélude proprement dit. On trouve dans le *Ballet de la Jeunesse* (1686) un *Prélude de Basses* de 3 mesures, précédant immédiatement un *Prélude* ordinaire (Bibliothèque de Versailles, manuscrit 1074 [79], p. 263-264.)

2. Quand le raccord se réduit à 1 ou 2 mesures, on trouve quelquefois sur les partitions l'indication « Chute de basse ». V. *Daphnis et Eglé*, p. 13-14 et 34 (Passage de la scène 1 à la scène 2 et de la scène 4 à la scène 5). Voir plus haut, p. 171-172.

3. *La Nouveauté*, comédie de Le Grand, musique de Quinault (1727). Cité par Cucuel, *La Critique musicale dans les « revues » du XVIII^e^ siècle* (*Année musicale*, 1912, p. 154).

de Diane, parce que, dans cette seconde version, Diane peut entrer pendant la fin du *Tonnerre* [1].

Il arrive très rarement que le prélude de basses ait une fonction expressive importante. On peut en citer un curieux exemple au premier acte d'*Hippolyte*. Phèdre, à qui Arcas vient d'annoncer la mort de Thésée, termine la scène 7 par les mots : « C'en est assez ! ». Phèdre et Œnone, restées seules, gardent un instant le silence, jusqu'au moment où Œnone va donner le conseil qui répond aux secrètes pensées de Phèdre : « Mes yeux commencent d'entrevoir Que vous pouvez brûler d'une ardeur légitime. » Pendant ce silence, un prélude de basses de 4 mesures, continuant la mélodie des derniers mots de Phèdre, semble peindre le trouble et la passion qui l'agitent [2] :

La phrase monodique qui constitue le prélude de basses est quelquefois chiffrée [3]. Elle doit être alors accompagnée par quelques accords exécutés par la main droite du clavecin. Dans les transcriptions modernes, la réalisation de ce chiffrage n'est pas toujours aussi sobre qu'il conviendrait : elle masque parfois la mélodie de la basse d'une manière tout à fait contraire à l'esprit du texte. Souvent d'ailleurs, le prélude de basses ne comporte aucun chiffrage et doit être exposé sans accompagnement. Dans ce cas, il arrive que la mélodie est doublée à l'unisson par les violons. On trouve alors dans les partitions la mention explicite *Prélude de basses avec les violons à l'unisson* [4], ou plus simplement *Prélude à l'unisson* [5].

1. *Hippolyte*, I, 4, 50 et I, 5, 64. — Quelquefois un « prélude » de basses, très bref (généralement une mesure), est employé au cours d'une scène pour annoncer un évènement ou pour marquer un brusque changement d'idées. Voir par exemple *Zaïs*, I, 1, 91, « Prélude » d'une mesure avant le récitatif de Zaïs : « Je la vois..., fuis, Cindor ».

2. I, 8, 69. — Voir encore le *Prélude de basses* chromatique qui précède la scène du pacte de haine entre Abramane et Érinice, au premier acte de *Zoroastre* (2, 16).

3. *Castor*, V, 2, 182. Bref *Prélude de basses*, chiffré, au début de la scène entre Télaïre et Castor. De ces quatre mesures, les deux premières sont empruntées au commencement du récitatif de Télaïre, et les deux autres forment une conclusion originale. Dans la version de 1754, où cette scène ouvre le 5e acte, ce prélude de basses est remplacé par un grand prélude d'orchestre, curieusement instrumenté.

4. *Hippolyte*, II, 2, 79. — En réalité, les violons jouent naturellement à l'octave des basses.

5. *Hippolyte*, II, 5, 106. — Ces indications intéressantes, données par les partitions du temps, ont été arbitrairement supprimées dans l'édition Durand.

Enfin, on peut rattacher aux préludes les fragments d'orchestre qui sont désignés, à l'époque de Rameau, par la dénomination d'*annonce*. L'annonce est une sorte de prélude à distance. Elle expose à l'avance le thème d'un morceau (vocal ou instrumental) qui sera exécuté par la suite, et ainsi elle « annonce » la venue prochaine des personnages qui chanteront ce morceau ou qui paraîtront pendant son exécution. On les entend venir de loin, et la signification de ces sons précurseurs est généralement soulignée dans le récitatif par les mots « Qu'entends-je ?... J'entends déjà... Mais voici... On vient... », ou d'autres phrases analogues. Il n'est pas besoin d'insister sur l'analogie de l'annonce avec le prélude. Parfois même, elle est désignée uniquement dans les partitions par le titre de « prélude »[1]. Mais, le plus souvent, elle porte le titre explicite d' « annonce »[2] ; ou, s'il n'y a pas de titre, le texte contient une mention spéciale qui indique la signification de la symphonie[3].

Par définition, l'annonce n'a pas d'existence musicale indépendante. Elle est tirée à peu près entièrement du morceau qu'elle fait prévoir. Ce morceau peut être soit une symphonie descriptive, soit le prélude d'un air, soit un chœur, soit souvent une danse ou une marche. On peut citer cependant au moins un exemple d'*annonce* originale. C'est l'*Annonce du geôlier*, au premier acte des *Paladins*. Elle est constituée par 13 mesures de symphonie, sur lesquelles se posent seulement les mots suivants du geôlier Orcan (dans la coulisse) : « Argie ! holà ! Nérine ! Où portez-vous vos pas ? ». Le contenu musical de cette annonce est expliqué par le récitatif de Nérine : « J'entends le bruit des clés et la voix du Cerbère Qui ne nous quitte pas ». Ce bruit de clés est ingénieusement figuré par des accords des cordes en pizzicato, sur lesquels se posent des arpèges faits par « le quart des premiers violons »[4].

Quelle que soit la nature du prélude, on voit que Rameau s'est attaché à le rendre le plus significatif possible, par le choix des thèmes et par la concision du développement. Il en a fait une symphonie dramatique très vivante et très variée, sans forme définie, uniquement modelée sur les nécessités de l'action. D'ailleurs, en dehors des mouvements de scène, cette symphonie peut comporter une part d'action véritable, quand les acteurs, selon la tradition lulliste, sont experts dans la pratique de ce « jeu muet » où avait excellé Marthe Le Rochois,

1. *Fêtes d'Hébé*, III, 5, 227, *Prélude*. Avec la mention : « Le son des musettes annonce les bergers du hameau. » D'ailleurs ici, l'annonce est empruntée à un prélude proprement dit, comme il arrive quelquefois. — Cf. *Zaïs*, IV, 3, 346.

2. *Indes galantes*, Prologue, 5, 30, *Annonce de l'Amour* ; III, 7, 197, *Annonce de la Fête des Fleurs*.

3. *Indes galantes*, II, 4, 123 : « On entend un prélude qui annonce la fête du Soleil » ; *Zaïs*, I, 2, 98-99 : « On entend dans l'éloignement le prélude d'une fête ».

4. *Les Paladins*, I, 1, p. 13 de la partition manuscrite (B. N., Vm² 400).

la célèbre interprète du rôle d'Armide [1]. Les préludes de Rameau se prêtent généralement à cette mimique expressive. Ils ne sont pas, comme la plupart des ritournelles italiennes, l'effet d'une convention du chant. Ils font véritablement partie du drame.

INTERLUDES ET POSTLUDES

Les interludes et les postludes, avec moins d'ampleur, présentent les mêmes caractères. Ces fragments de symphonie, qui se placent dans le développement ou à la fin d'un morceau de chant, sont désignés au XVIII^e^ siècle par le terme général de « ritournelle », entendu dans son sens le plus large [2]. Mais les mots *interlude* et *postlude*, qui s'opposent à *prélude*, sont plus commodes pour la clarté de l'exposition.

Rameau emploie les interludes d'orchestre avec la plus grande liberté, en se conformant uniquement aux besoins de l'expression dramatique ou à certaines raisons d'équilibre dans la construction musicale. Tous les morceaux de chant de l'opéra, récitatifs, airs ou ensembles vocaux, peuvent admettre ces interventions de l'orchestre, mais seulement quand elles sont motivées. Plusieurs de ces chants ne comportent aucun interlude.

Dans le récitatif simple, comme on l'a vu plus haut, certaines figurations de la basse-continue sont déjà employées à la façon d'interludes d'orchestre ; et, plus rarement, l'orchestre lui-même intervient, d'une manière passagère, pour un bref fragment descriptif ou même expressif [3]. Mais, c'est naturellement dans le récitatif accompagné que les interludes proprement dits jouent un rôle de premier plan, surtout dans le récitatif accompagné pathétique, dont le débit véhément et entrecoupé appelle l'emploi de l'orchestre dans les intervalles du chant. Ils expriment, pendant les longs silences, l'agitation et les incertitudes du personnage, à moins qu'ils n'évoquent par des traits descriptifs quelque péripétie du drame. Les exemples abondent, comme on a pu s'en rendre compte à propos du récitatif accompagné ; car les interludes sont ici la partie la plus intéressante de l'accompagnement. Rappelons seulement le dramatique récitatif de Thésée au troisième acte d'*Hippolyte :* « A punir un ingrat d'où vient que je balance ? Quoi ! ce sang qu'il trahit me parle en sa faveur ! Non, non, dans un fils si coupable, Je ne vois qu'un monstre effroyable. » Avant

1. « Elle entendait merveilleusement bien la ritournelle, qu'on joue dans le temps que l'actrice entre et se présente au théâtre, de même que le jeu muet, où, dans le silence, tous les sentiments et les passions se peignent sur le visage et paraissent dans l'action. » (Titon du Tillet, *Le Parnasse français.*)

2. Voir plus haut, p. 344 et 348-349.

3. On trouve dans *Acante* et *Céphise* un exemple très curieux d'interlude expressif (2 mesures) au cours d'un récitatif simple, d'ailleurs chantant : II, 4, 69, récitatif d'Acante, avant les mots « Laissez-vous entraîner ».

chacune de ces phrases, un interlude approprié marque l'hésitation cruelle dont Thésée est tourmenté [1].

Les airs, où l'effusion lyrique est plus abondante et plus épanouie, fournissent les occasions les plus fréquentes à l'emploi des interludes. Dans les airs binaires, l'interlude peut se placer entre A et B, pour souligner et prolonger la conclusion modulante de A [2]. Dans ces airs en rondeau, surtout dans les plus étendus, on rencontre souvent l'interlude entre A et B : dans ce cas, il a plutôt le caractère d'un postlude, et il sera repris comme tel, à la fin de l'air, après la reprise de A. Il apparaît aussi quelquefois après B pour annoncer cette reprise [3]. Mais, en dehors de ces places fixes, l'interlude peut être employé librement, soit pour marquer l'articulation du développement harmonique [4], soit pour commenter un passage caractéristique des paroles, comme nous l'avons déjà vu en étudiant l'accompagnement des airs et les symphonies descriptives [5]. On trouve même, dans *Zaïs*, au milieu d'un air binaire de Cindor, un interlude-pantomime de 5 mesures, avec la mention : « Les statues s'animent [6]. » Ici, à la faveur de l'interlude, l'action se poursuit au cours même de l'air.

Dans les ensembles vocaux, les interludes sont employés à peu près de la même façon que dans les airs. Ils forment le principal intérêt de l'accompagnement des chœurs, où l'orchestre ne peut prendre sa valeur propre que dans le silence des voix. Lully en a déjà fait un emploi remarquable. Les interludes continuent de la manière la plus naturelle le développement des chœurs, qui, par l'accumulation des voix, ont déjà en eux-mêmes un caractère symphonique. De plus, ils mettent du jour dans ces grands ensembles, forcément un peu compacts. Ils tiennent en éveil l'attention des auditeurs. Ils sont comme de larges respirations de la masse chorale.

Quant à leur contenu musical, les interludes peuvent être dérivés ou originaux. Ils sont dérivés quand leur mélodie est empruntée plus ou moins textuellement à un passage antérieur du chant ou de l'orchestre.

Parmi les emprunts au chant, le plus naturel est celui qui consiste à reproduire dans l'interlude la mélodie de la dernière phrase chantée. L'expression du

1. *Hippolyte*, III, 9, 150. Trois interludes : *Vivement* (5 mesures), *Tendrement* (4 mesures), *Vite* (3 mesures).

2. *Zaïs*, Prologue, 3, 70-71, air de l'Amour (« Aimez, jouissez sans cesse »).

3. *Zaïs*, Prologue, 3, 59, air de l'Amour (« Volez, Plaisirs »).

4. *Hippolyte*, III, 1, 118-119, air de Phèdre (« Cruelle mère des amours »). Dans la phrase : « Ta vengeance a perdu ma trop coupable race. N'en suspendras-tu point le cours ». Deux interludes de 2 mesures, qui ont une réelle valeur expressive.

5. *Hippolyte*, V, 8, 226, interludes de flûtes dans l'ariette « Rossignols amoureux » ; *Fêtes d'Hébé*, II, 8, 179-100, interludes de hautbois dans l'air d'Iphise, après les mots : « Répondez-nous, tendres hautbois ».

6. *Zaïs*, III, 3, 179. Entre A et B, après les mots « Animez-vous, vivez ! ».

chant en est redoublée, car l'auditeur évoque, pendant la symphonie, les paroles qui viennent d'être entendues [1]. Le procédé de l'écho, si fréquent dans toute la musique dramatique, est un cas particulier de genre d'interlude [2]. D'ailleurs, l'interlude peut reproduire la dernière phrase du chant avec des modifications assez importantes, ce qui ajoute non seulement à la variété, mais parfois même à l'effet expressif. Ainsi, dans *les Fêtes d'Hébé*, l'orchestre répète à la seconde supérieure cette phrase du récitatif accompagné de Tyrtée : « Mais d'un lâche sommeil vos sens sont enivrés. » Cette progression de la mélodie, encore soulignée par une nuance de mouvement (*Moins lent*), produit une impression d'insistance réellement dramatique [3].

L'interlude dérivé du chant ne répète pas toujours la mélodie de la phrase qui précède. Il peut aussi s'inspirer d'un autre passage du chant, et surtout, naturellement, de la phrase initiale, qui a souvent dans l'ensemble la valeur d'un véritable thème. Tel est le cas de certains interludes qui annoncent la reprise de A dans les airs en rondeau. Ils reproduisent instrumentalement, après B, la première phrase de A, qui va être reprise par le chant [4].

Les interludes qui reprennent un passage instrumental entendu précédemment s'inspirent soit du prélude, soit de l'accompagnement, soit d'une symphonie antérieure au morceau.

Quand les interludes sont tirés du prélude, ils utilisent surtout, non pas la partie dérivée du chant, mais les parties originales, qui portent en elles-mêmes leur expression. Par exemple, dans le monologue d'Hippolyte, (« Ah ! faut-il en un jour perdre tout ce que j'aime »), dont le prélude a été cité plus haut, l'interlude qui suit le deuxième refrain est formé par la deuxième partie de la phrase originale qui termine le prélude [5]. Si le prélude n'a aucune analogie avec le chant, l'interlude peut reproduire indifféremment le thème principal ou tel

1. *Indes galantes*, III, 3, 177, monologue en rondeau de Zaïre (fin de B, après les mots : « elle a pour moi des charmes »). — Il arrive aussi que l'interlude reproduise une vocalise caractéristique (*Hippolyte*, V, 8, 227, ariette « Rossignols amoureux », après la vocalise sur « ramages »).

2. *Fêtes d'Hébé*, Prologue, 4, 21-24, chœur des Thessaliens (autour des mots, diversement répétés : « L'écho répond à nos transports »).

3. *Fêtes d'Hébé*, seconde version, II, 3, *414*. — Parfois même, l'interlude ne reproduit que le rythme de la phrase de chant. Par exemple, *Indes galantes*, III, 8, 201 (fin de A du chœur, après les mots : « Vos tranquilles moments favorisent nos jeux »).

4. *Fêtes d'Hébé*, Prologue, 4, 31, ariette d'Hébé (« Accourez, riante jeunesse ! »). D'ailleurs, la première phrase du chant a déjà été utilisée dans le prélude, qui est ainsi repris en partie par l'interlude.

5. *Hippolyte*, IV, 1, 158. Voir plus haut, p. 350. L'interlude reproduit dans le ton principal la seconde moitié de C (qui dans le prélude était au ton de la dominante). — Cf. *Indes galantes*, Prologue, 2, 14 et 17, air d'Hébé, « Amants sûrs de plaire ». (Interludes après la première phrase de A et à la fin de B avant le *da capo*).

dessin accessoire du prélude [1]. Dans ce cas, il arrive souvent que le prélude, les interludes et l'accompagnement proprement dit forment une symphonie continue dont le prélude contient tous les thèmes.

Parfois, les interludes s'inspirent seulement de l'accompagnement. Le cas se produit quand il n'y a pas de prélude, comme dans l'air de Pluton au deuxième acte d'*Hippolyte* (« Que l'Averne, que le Ténare ») [2]. Même dans les airs avec prélude, on peut trouver, mais rarement, de brefs interludes formés d'un dessin caractéristique qui est apparu dans l'accompagnement seul pour souligner certaines paroles importantes [3]. D'ailleurs, il faut noter à ce propos que la démarcation entre l'accompagnement et les interludes est souvent très indécise. On ne peut guère compter comme interludes certains passages instrumentaux, même assez longs, exécutés entièrement, ou presque entièrement, sur une tenue de la voix à la fin d'une phrase, ni certaines brèves incises insérées dans les silences du chant. Rameau fait un grand usage de ces demi-interludes, intermédiaires entre l'accompagnement et les interludes proprement dits.

Enfin l'interlude peut rappeler, plus ou moins complètement, des fragments d'une symphonie antérieure au morceau. Par exemple, dans le chœur des Plaisirs célestes, de *Castor,* l'interlude entre A et B est tiré de l'*Entrée d'Hébé et de sa suite,* qui précède le chœur [4]. Au troisième acte d'*Hippolyte,* le beau chœur des Trézéniens (« Que ce rivage retentisse ») comporte plusieurs interludes, probablement dansés, qui reproduisent un dessin rythmique de la marche précédente [5]. Sans doute, il s'agit surtout de symphonies immédiatement antérieures, qui peuvent être considérées, en quelque sorte, comme de grands préludes du morceau [6]. Mais il n'en reste pas moins que ces rappels de thème ont

1. *Dardanus,* Prologue, 1, 5, ariette de Vénus, « Régnez Plaisirs ». (Les interludes au cours de A ne sont qu'une émanation du charmant prélude.) — *Castor,* IV, 1, 147-148, monologue de Castor, « Séjour de l'éternelle paix ». (L'interlude après le second refrain n'est qu'un fragment du prélude.) Nombreux exemples.

2. II, 3, 87. L'interlude entre A et B est tiré du dessin tourmenté de l'accompagnement. — Cf. *Fêtes d'Hébé,* Prologue, 5, 45, chœur « Volez Zéphyrs ». (L'interlude avant B utilise le dessin de triolets qui est apparu pour l'accompagnement des mots : « Transportez la jeunesse au séjour des plaisirs ».)

3. *Hippolyte,* Prologue, 5, 25, air de l'Amour, « Régnez, aimable paix » (L'interlude entre la fin de B et la coda utilise le dessin d'accompagnement apparu avec les mots « Faites voler vos traits »).

4. *Castor,* II, 5, 94 (« Connaissez notre puissance »). — Cf. IV, 2, 158-160, air d'une Ombre, « Sur les ombres fugitives ». (Les interludes rappellent la gavotte précédente, qui est d'ailleurs paraphrasée par l'air lui-même.)

5. *Hippolyte,* III, 8, 137-144. Ces interludes sont apparentés entre eux, comme il arrive souvent dans les chœurs, ce qui augmente la cohésion de l'ensemble.

6. Toutefois, on trouve au moins un exemple d'interlude rappelant une symphonie plus éloignée. Dans le prologue de *Castor* (1, 20-21), les interludes de l'air de l'Amour (« La nature se renouvelle ») sont empruntés à la symphonie de la *Descente de Vénus,* qui est séparée de l'air par un récitatif et par un chœur.

lieu entre deux morceaux différents et produisent une heureuse impression de continuité musicale.

Tous les interludes ne sont pas dérivés d'un passage du chant ou de l'orchestre. Il y en a certains, d'ailleurs en plus petit nombre, qui sont absolument originaux et dont la mélodie a été créée de toutes pièces à leur occasion. Ces interludes originaux ont en général un grand intérêt expressif et dramatique Même sous leur forme la plus simple, quand ils ne semblent destinés qu'à souligner un repos harmonique, Rameau leur donne toujours un dessin significatif [1]. Deux cas peuvent se présenter : ou bien l'interlude original n'apparaît qu'une seule fois ; ou bien il est utilisé dans la suite du morceau.

L'interlude original absolument unique et sans aucun rapport thématique avec le reste du morceau se rencontre surtout dans le récitatif accompagné, où il forme, comme on l'a vu, la partie la plus intéressante de l'accompagnement. Dans les airs et dans les ensembles vocaux, on ne le trouve guère que pour une allusion descriptive ou pour un mouvement de scène, c'est-à-dire dans des cas plutôt exceptionnels.

Le plus souvent, l'interlude original est utilisé dans les autres fragments symphoniques du morceau sous forme de rappels plus ou moins variés. Il forme ainsi, dans un rayon limité, une sorte de leit-motiv, dont le sens est éclairci par les paroles qui le précèdent la première fois. Ainsi, dans le chœur si poétique de la *Fête des fleurs* (« Dans le sein de Thétis précipitez vos feux »), il y a un véritable thème de la nuit, qui apparaît dans le premier interlude, après les mots : « Fuyez, astre du jour, laissez régner les ombres ! ». Ce thème est formé par un lent balancement de notes à intervalle de seconde, sur une même harmonie ; il fait un peu songer au refrain de la scène du sommeil dans l'*Atys* de Lully. Il est rappelé par la suite dans quatre autres interludes et dans le postlude [2]. Parfois, l'interlude original est repris seulement dans le postlude et naturellement transposé, s'il est nécessaire, dans le ton principal [3]. Ces rappels donnent au morceau une unité expressive et musicale également satisfaisante pour l'esprit et pour l'oreille.

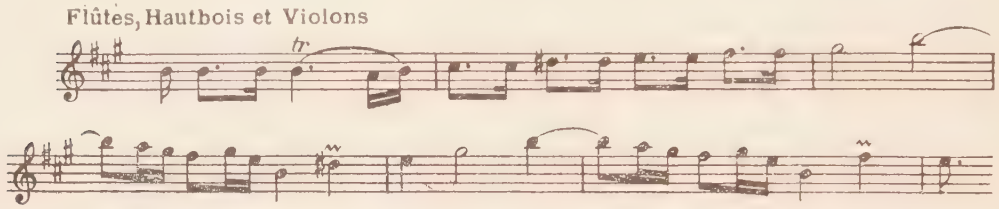
Il arrive que, parmi ces diverses apparitions de l'interlude original, il y en ait une un peu plus longue, dont la mélodie se développe un instant pour elle-

1. Voir par exemple dans *Zaïs* (IV, 4, 353) les interludes d'arpèges descendants ou ascendants du récitatif accompagné d'Oromasès, notamment après les mots : « Déserts, disparaissez » et « Que ces lieux s'embellissent ». — Cf. *Dardanus*, Prologue, 1, 22, chœur de la suite de la Jalousie.

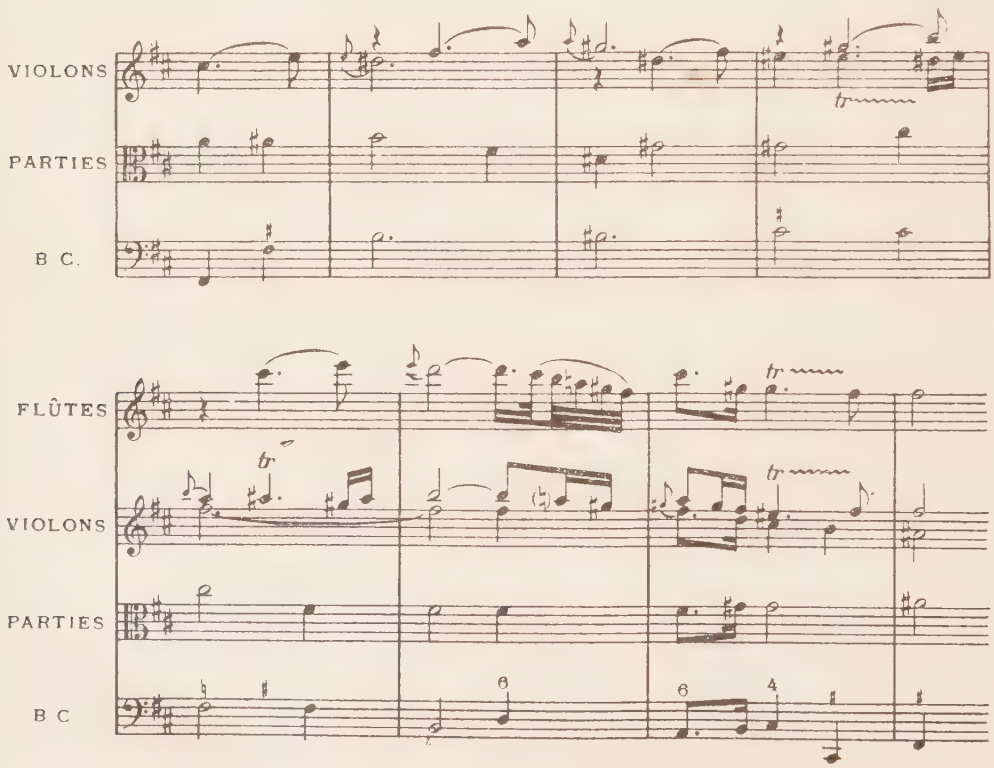
2. *Indes galantes*, III, 8, 199-205. — Cf. dans le Prologue de *Castor* (2, 23-26), le trio de Vénus, de l'Amour et de Mars (« Ne formons que des jeux, ne suivons que les Ris »). L'interlude joyeux, à l'unisson, qui suit ce premier vers, est repris non seulement dans le trio, mais encore dans le chœur qui suit sur les mêmes paroles.

3. *Fêtes d'Hébé*, I, 7, 101, duo d'Alcée et d'Hymas (« Chantez Sapho »).

même. Ce fragment de symphonie, qui, sous cette forme complète, n'est exposé qu'une fois, peut avoir une grande efficacité dramatique. Dans le chœur final de *Castor* (« Que le ciel, que la terre et l'onde »), l'interlude qui suit les mots « C'est la fête de l'univers » donne une impression de solennité exultante presque wagnérienne [1]:



Parfois même, cet interlude privilégié a des rapports thématiques si peu marqués avec les autres interludes, qu'il peut presque être considéré comme une phrase isolée, qui épuise dans cette apparition éphémère toute sa valeur expressive. Tel est, dans le monologue de Phèdre « Cruelle mère des amours », la belle phrase d'orchestre qui précède la reprise du refrain [2]:



1. *Castor*, V, 7, 227. Cet interlude, qui est le premier, ne sera rappelé dans le reste du chœur que par des allusions fragmentaires.

2. *Hippolyte*, III, 1, 120.

Pourtant, on retrouve aisément les affinités mélodiques qui relient ces sortes de phrases à quelque autre interlude. Dans l'exemple précédent, le thème principal a déjà été annoncé dans le petit interlude de A qui suit les mots « N'en suspendras-tu point le cours ? ». Sauf pour des raisons dramatiques bien définies, Rameau semble avoir ménagé soigneusement, entre les fragments symphoniques d'un même morceau, ces rappels de thèmes qui sont un des principaux éléments de la beauté musicale.

Les interludes de Rameau répondent bien à la fonction que Rousseau assigne à la ritournelle placée « dans le milieu » du chant. Elle est employée, dit-il, « pour reposer la voix, pour renforcer l'expression, ou simplement pour embellir la pièce » [1]. Il faut seulement ajouter que, chez Rameau, l'embellissement va toujours de pair avec l'expression.

On pourrait faire des remarques analogues au sujet des *postludes*, qui forment la conclusion d'un morceau de chant. Leur emploi, borné à une seule place, est, par définition, moins varié que celui des interludes. Mais ils présentent à peu près les mêmes caractères.

Les postludes se rencontrent surtout à la fin des morceaux construits et développés (airs ou ensembles vocaux). Néanmoins, on les trouve parfois après un récitatif accompagné, surtout quand celui-ci forme la dernière scène d'un acte. Ainsi, le troisième acte de *Castor* se termine par un postlude de 7 mesures, qui conclut le récitatif accompagné de Phébé et qui prolonge par des arpèges tourmentés l'impression de véhémence furieuse laissée par les derniers mots : « Et déjà tout l'enfer a passé dans mon cœur » [2].

Pour leur contenu musical, les postludes peuvent être, comme les interludes, soit dérivés, soit originaux.

Les postludes dérivés sont naturellement les plus fréquents. Car il est dans le caractère d'une conclusion de rappeler ce qui précède. Le musicien n'a que l'embarras du choix pour trouver la matière de cette dernière intervention de l'orchestre. Il peut s'inspirer du chant, et reprendre dans le postlude la mélodie de la dernière phrase de la voix. Cette reprise peut être textuelle [3] ou un peu variée et amplifiée [4]. Parfois le rythme seul est utilisé, d'une manière très suggestive, pour évoquer les dernières paroles, comme dans le quatuor de

1. Voir plus haut, p. 344.

2. *Castor*, III, 5, 144. — On trouve déjà chez Mouret une fin d'acte analogue. L'acte de *Coronis*, dans les *Amours des Dieux*, se termine par un postlude de 6 mesures, après le récitatif accompagné où Apollon exprime son désespoir d'avoir tué Coronis.

3. *Indes galantes*, IV, 5, 250. Fin de l'air de Zima (Postlude de 3 mesures sur la mélodie des derniers mots : « et prévient nos désirs »). — Cf. *Zaïs*, II, 1, 161, fin de l'air de Zaïs.

4. *Indes galantes*, II, 5, 124, fin de l'air d'Huascar. — Cf. *Ibid.*, III, 3, 177, fin du monologue de Zaïre (paraphrase ornée des deux dernières mesures du chant).

l'acte des *Fleurs*, dont le postlude semble redire, sur une autre mélodie, les mots « à jamais, à jamais » [1].

Cependant, c'est aux éléments instrumentaux qui accompagnent le chant, que Rameau emprunte le plus souvent le contenu musical du postlude. Il arrive très fréquemment, comme pour l'interlude, que le postlude reprenne la partie du prélude qui ne s'inspire pas du chant. Dans le beau prélude cité à la page 350, toute la partie C, dont un fragment a été déjà utilisé comme interlude, est reprise presque textuellement pour former la conclusion instrumentale du morceau [2]. Les exemples de ce procédé sont si nombreux dans toute l'œuvre de Rameau qu'il est inutile d'en citer d'autres. A ces rappels du prélude on peut rattacher le cas, beaucoup plus rare, des postludes qui reprennent en partie une symphonie antérieure au morceau. Par exemple, au deuxième acte de *Castor*, le postlude du chœur des Plaisirs célestes reprend toute la dernière phrase de l'*Entrée d'Hébé et de sa suite* [3].

Les interludes, et tout l'ensemble de l'accompagnement, sont, avec le prélude, la principale source des thèmes du postlude. D'ailleurs, bien souvent, celui-ci emprunte des parties du prélude qui ont été déjà reprises comme interludes. D'autre part, l'interlude entre A et B d'un air en rondeau forme une sorte de postlude de A, qui devient en même temps le postlude de l'air, quand il reparaît après la reprise de A. En dehors de ces cas très fréquents, où l'utilisation de l'interlude est en quelque sorte obligée, le postlude peut reproduire, plus ou moins complètement, un interlude original qui joue un rôle important dans le morceau. L'interlude, déjà cité, du chœur de la *Fête des Fleurs* (« Dans le sein de Thétis précipitez vos feux »), forme une sorte de thème de la nuit, qui est repris presque entièrement dans le postlude [4]. Dans les reprises de ce genre, l'interlude, en devenant postlude, est transposé, s'il y a lieu, au ton principal, pour assurer la conclusion du morceau [5]. Quelquefois, cette conclusion est formée par une petite phrase originale, s'ajoutant à la reprise de l'interlude.

Enfin, on rencontre aussi, mais beaucoup plus rarement, un dernier type de postlude dérivé que l'on pourrait appeler le postlude-résumé. Il réunit, en

1. *Indes galantes*, III, 3, 196 (Postlude de 3 mesures). — Cf. *Fêtes d'Hébé*, II, 3, 145-146, fin du chœur des Lacédémoniens (Postlude reprenant à trois reprises, pendant 6 mesures, le rythme de la phrase « Courez tous aux armes, courez tous aux armes » ; plus une conclusion originale de 5 mesures, pour jeu de scène).

2. *Hippolyte*, IV, 1, 157, monologue d'Hippolyte (« Ah ! faut-il en un jour perdre tout ce que j'aime ? »). La seconde moitié de C est seulement transposée au ton principal, comme dans l'interlude.

3. *Castor*, II, 5, 95-96. L'entrée d'Hébé précède immédiatement le chœur ; elle est encore utilisée dans un interlude et à la fin de l'accompagnement.

4. *Indes galantes*, III, 8, 205. Voir plus haut, p. 351.

5. *Fêtes d'Hébé*, I, 7, 102, duo d'Alcée et d'Hymas (« Chantez Sapho »). Le postlude reproduit, au ton principal, l'interlude exposé au ton de la dominante.

quelques mesures, divers éléments caractéristiques du chant ou de l'accompagnement et présente une sorte de récapitulation très condensée de l'ensemble du morceau. Le postlude de l'air de Fatime « Papillon inconstant », dans l'acte des *Fleurs*, est un modèle du genre. Il contient dans ses 7 mesures les deux thèmes principaux du morceau, qui figurent à la fois dans le chant et dans l'accompagnement, et une brève conclusion tirée de la fin du chant [1].

Le postlude original est celui dont les éléments mélodiques ne sont pas empruntés à ce qui précède et apparaissent pour la première fois dans le morceau. Ces mélodies nouvelles, qui attendent la fin du morceau pour se manifester, sont assez rares chez Rameau, du moins avec la signification de postlude véritable. Le plus souvent, cet élément original se réduit à un petit membre de phrase formant la conclusion d'un postlude dérivé. On pourrait donner à cet assemblage le nom de postlude *semi-original*. Le membre de phrase nouveau, même s'il présente un certain intérêt mélodique, est surtout destiné à amener la cadence finale [2]. Quand par hasard il introduit un dessin d'une nouveauté plus marquée, c'est qu'il ne se rattache pas uniquement au morceau précédent et qu'il s'explique par quelque péripétie ou quelque mouvement de scène [3].

Dans les cas, plutôt exceptionnels, où le postlude est tout entier original, il présente de même l'un ou l'autre de ces deux aspects. Ou bien il reste étroitement relié au morceau, dont il amplifie la conclusion harmonique ; et alors il conserve presque toujours quelque rapport thématique plus ou moins apparent avec ce qui précède [4]. Ou bien il fait allusion à quelque événement nouveau indiqué par le livret, à quelque action qui résulte des paroles précédemment chantées. Alors, il s'agit beaucoup moins d'un postlude véritable que d'une brève symphonie descriptive qui suit le morceau une fois terminé [5].

1. *Indes galantes*, III, 8, 215 (Le postlude débute par le thème « Arrête-toi » et continue par les triolets qui caractérisent le vol du papillon). — Cf. *Ibid.*, Prologue, 2, 12, postlude de l'air et chœur d'Hébé et de sa suite. (Rappel d'un interlude, allusion rapide à l'accompagnement, et cadence finale rappelant la fin du chant).

2. *Castor*, V, 7, 217-218, ariette d'une Constellation (Postlude formé de 4 mesures empruntées au prélude et de 3 mesures originales) ; Cf. *Fêtes d'Hébé*, I, 1, 51-52, postlude du monologue de Sapho. — On trouve toutefois, à la fin du monologue de Pollux qui ouvre le 2e acte de *Castor* (« Nature, Amour »), un curieux postlude de 6 mesures dont la première moitié est originale (dessin mélodique exprimant l'incertitude), et dont l'autre moitié est tirée de la fin du prélude.

3. *Fêtes d'Hébé*, II, 3, 145-146, chœur des Lacédémoniens. La première partie du postlude évoque par le rythme les derniers mots du chant ; la seconde partie est un dessin descriptif commenté par cette indication du texte : « Lycurgue et Tyrtée mettent l'épée à la main et marchent à la tête des guerriers qui sortent en désordre. »

4. *Castor*, I, 1, 38, postlude du chœur « Que tout gémisse ». (Renversement du thème chromatique descendant qui forme le prélude et les interludes). — *Hippolyte*, V, 3, 99, postlude du monologue d'Aricie. (Allusions à l'accompagnement, 9 mesures de mélodie douloureuse, très apte à la pantomime expressive).

5. *Indes galantes*, postlude du récitatif accompagné d'Huascar qui termine l'acte des *Incas* (« le volcan vomit des rochers enflammés qui écrasent le criminel Huascar »).

En somme, dans la grande majorité des cas, le postlude conserve un lien musical apparent avec les autres fragments symphoniques qui apparaissent au cours de l'accompagnement. Mais cette unité musicale n'a rien de purement formel. Elle ne dépend pas exclusivement de la conception conventionnelle du « morceau » à construire. Elle demeure subordonnée à l'expression dramatique.

Préludes, interludes et postludes, malgré la fonction musicale qui leur est assignée dans l'architecture du morceau, restent bien toujours, chez Rameau, des symphonies dramatiques. « Symphonies » fort peu étendues assurément, et qui ne peuvent être appelées telles que dans l'acception particulière où ce mot est employé par les contemporains de Rameau. Mais ces fragments sont pleins de sens et tout proches de l'action. Éclairés par les paroles, reliés et prolongés le plus souvent par l'accompagnement proprement dit, ils complètent les symphonies descriptives plus ou moins longues qui commentent les événements du drame. Sans s'interdire les allusions descriptives, ils évoquent plutôt les aspects psychologiques de l'action, les états d'âme des personnages, tout ce qui dans l'opéra, subsiste, malgré tout, de la tragédie classique.

Symphonies descriptives et symphonies expressives, sous les formes les plus variées, tendent ainsi à nouer autour du chant une sorte de trame instrumentale, interrompue seulement, et d'ailleurs moins qu'on le pourrait croire, par les passages qui s'accompagnent de la simple basse-continue. On sent l'orchestre toujours présent et toujours prêt à intervenir, même pour quelques mesures. Déjà chez Lully et chez quelques-uns de ses successeurs, notamment Destouches, l'orchestre est mis au service du drame avec une liberté analogue. Mais chez Rameau, ses interventions sont beaucoup plus fréquentes et surtout plus pleines de musique significative.

On peut dire que l'opéra de Rameau annonce nettement la conception moderne de la symphonie dramatique continue, telle que Wagner prétendra l'avoir inaugurée et telle que Monteverdi l'avait déjà entrevue. Wagner a été sur ce point assez injuste pour l'ancien opéra, où l'orchestre, selon lui, ne serait guère employé que comme soutien harmonique de la voix. Si, après les Vénitiens, le rôle de l'élément symphonique a été longtemps très réduit dans l'opéra italien, l'opéra français, et notamment celui de Rameau, donne à l'orchestre un rôle prépondérant et fait une large place aux symphonies dramatiques. On va voir que cette conceptoin dramatique de l'orchestre se retrouve souvent jusque dans les symphonies de danse.

CHAPITRE VII

LES « SYMPHONIES » DE DANSE

Les symphonies de danse, ou, comme on disait plus couramment, les « airs de danse », tiennent dans l'opéra français du temps de Rameau une place à peu près égale à celle des symphonies proprement dramatiques. C'est là un effet permanent de la double origine de notre opéra, issu du ballet de cour français non moins que de l'opéra italien. L'usage du divertissement dansé, loin de s'affaiblir depuis Lully, n'a fait que se développer après sa mort, favorisé par l'évolution des mœurs et par le goût général qui se manifeste pour la danse dans la première moitié du XVIII^e^ siècle. Même dans les tragédies lyriques les plus émouvantes, la danse est toujours la bienvenue. Les spectateurs demandent seulement qu'elle se rattache avec quelque vraisemblance à l'action dramatique.

Les Français sont alors les grands fournisseurs de musique de danse pour toute l'Europe. Personne ne conteste leur supériorité en cette manière. Cette exportation de nos airs de ballet est facilitée par l'emploi qui est fait de la danse dans l'opéra italien. La danse y est généralement indépendante de l'action : elle se place entre les actes de la pièce, comme un pur délassement pendant l'interruption du drame ; aussi peut-elle prendre les caractères les plus divers et admettre des musiques de toute provenance. En entendant les opéras de l'école napolitaine, les voyageurs français, pendant les intermèdes, saluent au passage les airs de leur pays. « Les entr'actes, écrit Grosley en 1758, sont remplis par des ballets fort communs, sans liaison ni rapport à la pièce, et d'autant plus disparates, qu'ils s'exécutent sur des airs français, dont le mouvement, plus marqué que celui des airs italiens, les rend plus propres à cet objet [1]. »

Parmi ces airs français qui, dans presque toute l'Europe, alimentent les

1. Grosley, *Observations sur l'Italie*, édition 1770, III, 255. Cf. Planelli, *Dell'opera in musica* (1772), p. 215-216.

entr'actes de l'opéra italien, une bonne part sont de la composition de Rameau. « Est-il nécessaire de rappeler qu'en Italie on danse sur les airs de M. Rameau[1] ? » En 1774, dans un dialogue consacré à l'apologie de Gluck, l'auteur fait dire à Lully, s'adressant à Rameau : « Si vous avez eu sur moi quelque supériorité, c'est peut-être dans la composition de votre musique des ballets, puisque la plus grande partie des nations étrangères l'a adoptée[2]. »

Les airs de danse de Rameau ont rencontré auprès du public une faveur si unanime, qu'on peut se demander s'ils n'ont pas fait du tort aux autres parties de son œuvre dramatique. Ils ont désarmé toutes les critiques, ils ont enchanté la France et l'Europe, et ils ont même survécu quelque temps à la disparition de l'opéra français traditionnel. « Il est un point... sur lequel Rameau a réuni, a captivé tous les suffrages. C'est dans ses symphonies et ses airs de danse. Quelle force ! quel agrément ! quelle variété ! On ne se lasse point de les entendre parmi nous ; on les exécute sur presque tous les théâtres de l'Europe. Les Italiens eux-mêmes les ont adoptés[3]. » En 1791, Candeille conserve encore dans son *Castor* quelques danses de Rameau ; et la critique l'en félicite, car, si l'on condamne désormais tout le reste de l'œuvre de Rameau comme « suranné » et « vicieux », on affirme que « ses airs de danse plairont dans tous les pays et dans tous les temps »[4].

Pour étudier la musique de danse de Rameau, il convient d'examiner tour à tour son rapport avec le drame, et sa structure proprement musicale.

I. — RAPPORT AVEC LE DRAME

Dans l'opéra français la danse est une partie intégrante du drame lui-même ; elle entre dans la constitution de chacun des actes (et non pas nécessairement à la fin), au lieu d'être reléguée dans l'entr'acte et complètement extérieure à l'action comme chez les Italiens. Cette juxtaposition continuelle du chant et de la danse, qui paraît toute naturelle au public français, n'est pas sans provoquer la surprise et les critiques des étrangers. Grimm se plaint que le chant « est sans cesse interrompu par la danse et la danse par le chant »[5]. Il admet le genre du ballet-pantomime, uniquement dansé. Mais il prétend que « l'art qui imite la nature par la danse ne doit rien avoir de commun avec celui qui l'imite par

1. Chabanon, *Éloge de M. Rameau* (1764), p. 20.

2. Moline, *Dialogue entre Lulli, Rameau et Orphée dans les Champs-Elysées*, p. 13.

3. La Dixmérie, *Les deux âges du goût* (1769), p. 258. Cf. *Idées sur l'opéra* (1764), p. 12. On pourrait citer vingt autres passages du même genre.

4. *Gazette nationale*, 17 juin 1791.

5. *Correspondance litt.*, III, 407 (1er sept. 1757, à propos des *Surprises de l'Amour*).

le chant »[1] ; il condamne « l'idée d'associer dans le même spectacle » ces deux moyens d'expression. L'union des deux arts avait pourtant prouvé sa légitimité et sa vitalité par une longue tradition ; et, dans la suite, le développement du drame musical a, en grande partie, donné raison à la conception française.

Cet emploi dramatique de la danse, que nous avons déjà constaté chez Lully[2], demeure sensiblement le même dans l'opéra-ballet que dans la tragédie lyrique. Bien que la diversité des sujets laisse le spectateur plus libre de goûter la danse pour elle-même, on peut dire, en un sens, que l'opéra-ballet est un hommage rendu à la danse dramatique, puisque, dans un spectacle qui semble surtout destiné à mettre en lumière le talent des danseurs, on a jugé nécessaire de faire naître chaque divertissement d'une nouvelle intrigue, parfois assez compliquée.

La liaison de la danse avec le drame est conçue par le librettiste, réalisée par les danseurs, favorisée par le musicien.

LA DANSE ET LE LIVRET

C'est au librettiste qu'il appartient tout d'abord d'assurer de la manière la plus vraisemblable la liaison de la danse avec l'action. L'art d' « amener les fêtes » tient, comme on l'a vu, une place très importante dans la technique du livret d'opéra. Sur ce point, Rameau n'a pas eu trop à se plaindre de ses librettistes, n'en aurait-on pour preuves que les divertissements de *Castor*, de *Dardanus* et des *Fêtes d'Hébé*. Cahusac, possédait à cet égard, de l'aveu de tous, une véritable virtuosité.

Si le divertissement ne doit pas interrompre brusquement l'action, il ne doit pas non plus la ralentir outre mesure en se prolongeant pendant trop longtemps. Ici le poète se trouve parfois en opposition avec le musicien, qui se complaît volontiers dans les danses, parce qu'il peut y donner libre carrière à son inspiration. Le ballet risque ainsi de prendre des proportions démesurées, au détriment de l'intérêt dramatique, d'autant plus que le grand public s'accommode parfois trop bien de cet abus. De là les doléances que nous trouvons chez les critiques du temps de Rameau sur les excès de la danse dans l'opéra français. « On donne trop d'étendue à la danse, tout est mis en ballet... Le trop d'extension qu'on donne à danse, le frivole qu'on y joint, fait languir l'action, au lieu de la soutenir[3]. » « Les ballets, qui étaient comptés autrefois pour assez

1. *Ibid.* Cf. IV, 462 (1er sept. 1761). Et, dans l'article *Du poème lyrique* (1765) : « Mais l'idée d'associer dans le même spectacle deux manières d'imiter la nature ne serait-elle pas essentiellement opposée au bon sens et au vrai goût ? » (XVI, 397). — Cf. Rousseau, *La Nouvelle Héloïse* (II, lettre 23).

2. Voir l'*Introduction*, p. 15-16.

3. Rémond de Saint-Mard, *Réflexions sur l'opéra* (1741), p. 56.

peu de chose, sont presque devenus la partie essentielle de nos opéras [1]. » En 1739, à la veille de la première représentation de *Dardanus*, un nouvelliste se plaint que le spectacle de l'Opéra « dégénère totalement en danses » [2].

Rameau lui-même a été formellement accusé d'avoir poussé ses librettistes dans cette voie et de les avoir contraints à réduire la part du drame au profit des divertissements. « Il a tout mis en ballet, en danses et en airs de violon ; il a tout mis en ports de mer ; il ne pouvait souffrir les scènes [3]. » Nous avons indiqué plus haut combien cette critique est inexacte et injuste pour ce qui est du récitatif. Elle est pour le moins très exagérée en ce qui concerne l'extension donnée aux divertissements. Sans doute, les danses sont plus abondantes dans l'opéra de Rameau que dans celui de Lully. Mais cette particularité s'explique aussi bien par le goût du temps et par les exigences des danseurs que par la volonté personnelle de Rameau [4]. La multiplication des danses est un trait commun à tous les opéras de cette époque. Si Rameau s'est prêté avec complaisance à la mode du jour et s'il y a trouvé son compte, on ne peut pas dire qu'il ait poussé les librettistes à y sacrifier la vraisemblance et l'intérêt de l'action. D'ailleurs, la manière dont il a traité les danses prouve bien qu'il les considérait comme étroitement liées au drame.

Le librettiste, ayant « amené » le divertissement et délimité la part de la danse, peut marquer, par des indications plus ou moins détaillées, cette liaison de la chorégraphie avec le drame. Il faut distinguer, à cet égard, le cas de la « danse simple » et celui de la « danse d'action » [5].

La danse simple, sans programme défini, a un rôle surtout décoratif, comme il arrive parfois pour le chœur : elle complète le cadre et l'atmosphère de la scène par les costumes, les attitudes et la musique appropriée. Elle est alors une simple « entrée », une sorte de cortège animé, la présentation d'une collectivité caractéristique dans une expression généralement joyeuse. Dans ce cas, le librettiste se contente de l'indication « On danse » ; et c'est au musicien et aux

1. Raynal, *Nouvelles littéraires* (1749), dans *Correspondance litt.*, I, 296 (sur *Naïs*).

2. Nouvelles à la main citées par Dacier, *L'opéra au XVIII^e siècle* (*Revue musicale*, avril 1903, p. 165, n. 3). On connaît les critiques, fort spirituelles, mais fort exagérées, de Grimm et de Rousseau sur ce sujet : « L'opéra français est devenu un spectacle où tout le bonheur et tout le malheur des personnages se réduit à voir danser autour d'eux. » (Grimm, *Du poème lyrique* [1765], dans *Corresp. litt.*, XVI, 396.) — Cf. Grimm, *Le petit prophète de Boemischbroda* (1753), dans *Corresp. litt.*, XVI, 320. Et Rousseau, *La Nouvelle Héloïse* (II, lettre 23) : le passage qui se termine par « tout danse à propos de tout ».

3. Collé, *Journal...* (septembre 1764), éd. Bonhomme, II, 375. — Cf. Pidansat de Mairobert, *Les prophéties du grand prophète Monet* (1753), p. 9-10.

4. Sur les exigences des danseurs, voir plus loin, p. 380.

5. V. *Encyclopédie*, art. *Ballet*, par Cahusac (1751).

danseurs que revient le soin d'évoquer le caractère particulier des personnages : bergers ou matelots, prêtres ou guerriers, zéphyrs ou démons; Indiens, Persans, Africains ou « Sauvages ». Les paroles chantées qui alternent avec les danses, et parfois sur la même mélodie, achèvent d'en déterminer le caractère.

Dans le second cas, la danse n'est pas seulement liée à l'action ; elle est elle-même une « action », qui continue plus ou moins celle du drame, une véritable pantomime, dont le poète doit préciser le sujet par des indications plus détaillées. Quinault et Lully avaient déjà entrevu les avantages de ces sortes de pantomimes, comme on peut s'en rendre compte par la *Pompe funèbre* du troisième acte d'*Alceste*[1]. Les librettistes de Rameau les ont employées beaucoup plus souvent et en ont parfois tiré un très heureux parti. Au second acte de *Castor*, quand Hébé et les Plaisirs célestes tentent d'empêcher Pollux de descendre aux Enfers, le livret indique nettement le rôle dramatique de la danse : « Hébé danse à la tête des Plaisirs célestes tenant dans leurs mains des guirlandes de fleurs dont ils veulent enchaîner Pollux. » Dans la dernière entrée des *Talents lyriques*, les danses des bergers amoureux d'Églé constituent une sorte de concours qui amène le dénouement. Le *Ballet des Fleurs*, qui termine la troisième entrée des *Indes galantes*, est beaucoup moins lié à l'intrigue, mais il forme toute une action chorégraphique, dont le programme est longuement exposé par le livret[2].

Avec Cahusac, l'emploi de la « danse d'action » se généralise et devient même une sorte de système dramatique bien arrêté. Son idéal serait de transformer les entrées des danseurs en autant d' « actions séparées qui se lient ou se rapportent à l'action principale »[3]. Cahusac revendique notamment l'honneur d'avoir « mis la danse en action » dans l'opéra-ballet et d'en avoir fait « une partie nécessaire du sujet principal »[4]. Dès le début de sa collaboration avec Rameau, dans *les Fêtes de Polymnie*, il commence à réaliser son dessein par

1. Voir l'*Introduction*, p. 16, n. 2.

2. « Ce ballet représente pittoresquement le sort des Fleurs dans un jardin. On les a personnifiées, ainsi que Borée, les Aquilons et Zéphyre, pour donner de l'âme à cette peinture galante, exécutée par d'aimables esclaves de l'un et de l'autre sexe. D'abord les Fleurs choisies, qui peuvent briller davantage au théâtre, dansent ensemble et forment un parterre qui varie à chaque instant. La Rose, leur reine, danse seule. La fête est interrompue par un orage qu'amène Borée ; les Fleurs en éprouvent la colère. La Rose résiste plus longtemps à l'ennemi qui la persécute ; les pas de Borée expriment son impétuosité et sa fureur ; les attitudes de la Rose peignent sa douceur et ses craintes. Zéphyre arrive avec la clarté renaissante ; il ranime et relève les Fleurs abattues par la tempête et termine leur triomphe et le sien par les hommages que sa tendresse rend à la Rose. »

3. *La danse ancienne et moderne* (1754), III, 128.

4. Art. *Ballet* de l'*Encyclopédie*. Il fait surtout allusion à son livret des *Fêtes de l'Hymen et de l'Amour*. — Malgré ces tentatives, Noverre se plaint encore, dix ans plus tard, « de l'entêtement des poètes ou de leur maladresse » ; il voudrait que la danse fût unie plus « étroitement au drame..., à son exposition, à son nœud et à son dénouement ». *Lettres sur la danse* (1760), p. 130-132.

deux « ballets figurés », qu'il introduit dans la première et dans la troisième entrée [1]. Mais ce sont *les Fêtes de l'Hymen* qui présentent l'application la plus complète de la théorie, du moins pour l'opéra-ballet : les « ballets figurés » se rencontrent dans chacune des trois entrées et même dans le prologue, avec des programmes souvent très détaillés [2]. Ces danses sont parfois si étroitement incorporées au drame qu'elles forment une partie indispensable de l'action. Voici par exemple le programme du ballet figuré de l'acte de *Canope :* « Les prêtres du dieu Canope élèvent sur les bords du fleuve un autel de gazon et y placent tout ce qui est nécessaire pour le sacrifice. Les femmes égyptiennes entourent Memphis et la parent de guirlandes de fleurs, en déplorant le malheur de la victime [3]. »

Dans les pièces en plusieurs actes à intrigue suivie, Cahusac fait également usage du « ballet figuré », toutes les fois que le sujet le permet. Il y en a trois dans la pastorale héroïque de *Zaïs* [4], cinq dans celle de *Naïs* [5]. La tragédie lyrique de *Zoroastre* en contient plusieurs, dont deux au cours de ce quatrième acte, que les contemporains considéraient comme le moment le plus dramatique de l'action. Le premier « est formé par la Haine, le Désespoir et leur suite. La Haine donne à la Vengeance une poignée de serpents ; le Désespoir lui remet un poignard teint de sang ». Le second ballet est encore plus curieux, car il se complique d'une péripétie surnaturelle qui marque le succès de la conjuration des puissances infernales contre Zoroastre : « Les Esprits infernaux, conduits par la Haine et le Désespoir, accourent à la voix de la Vengeance ; elle se place au pied de l'autel ; les démons, armés de serpents et de poignards, font contre la statue de Zoroastre les plus redoutables conjurations ; ils approchent, lèvent les bras... prêts à frapper ; un tourbillon de flammes sort de l'autel et la statue disparaît. La Haine, le Désespoir et leur suite restent en attitude » [6].

L'expression de « ballet figuré », qui se rencontre souvent dans les livrets de Cahusac, semble avoir varié de sens au cours de la carrière de Rameau. Elle désigne évidemment pour Cahusac, une danse d'action, par laquelle un groupe

1. *Fêtes de Polymnie*, I, 4, 180 (« L'Hymen, l'Amour et les Plaisirs enchaînent Alcide et Hébé avec des guirlandes de fleurs ») ; III, 7, 416 (« Les Chasseurs, par leurs empressements, marquent le désir qu'ils ont de plaire aux Nymphes de la suite d'Argélie ; elles ne se mêlent point à leur danse ; Argélie les y engage»).

2. Prologue, 1, 13 et 37 ; I, 2, 81 et 93 ; II, 4, 157 ; III, 252 et 294.

3. *Fêtes de l'Hymen*, II, 4, 157 (*Air majestueux*, formant à lui seul tout le « ballet figuré »).

4. I, 4, 123 ; II, 4, 192 ; III, 4, 289.

5. Prologue, 5, 113 ; I, 7, 199 et 8, 238 ; II, 295 et 325.

6. *Zoroastre*, IV, 5. Indications du livret, correspondant aux pages 200 et 210 de l'édition Michaëlis (*Air grave* et *Air vif*). — Au 5e acte, l'*Air majestueux* de la p. 286 et l'*Entrée de bergers et de prêtres* de la p. 295 sont de véritables ballets figurés, dont le programme est indiqué par le livret.

de danseurs doit « figurer » une action plus ou moins liée au drame. Le mot « figuré » est déjà employé avec ce sens par Bernard au premier acte de *Castor* (scène 4 : *Entrée et combat figuré d'athlètes*) et par le librettiste des *Fêtes d'Hébé* dans l'*Oracle figuré en pas de cinq*, qui annonce par avance la victoire de Tyrtée et des Lacédémoniens [1]. Mais, dans le langage des danseurs, ce terme paraît avoir pris peu à peu une autre acception. Le « ballet figuré » est un ballet collectif, ou du moins un ensemble à plusieurs personnages, qui nécessite des « figures » de danse particulières, qui forme un dessin général différent de celui de la danse simple ou de la pantomime isolée. Cette idée de figure, de dessin et de tableau d'ensemble passera au premier plan vers la fin de la carrière de Rameau, sans doute sous l'influence des danseurs ; et l'on en viendra même à opposer le ballet figuré à la pantomime [2].

Le terme de « pantomime » apparaît fréquemment dans l'œuvre de Rameau après 1750, et déjà dans la dernière scène de *Pygmalion*. On trouve des « pantomimes » dans *La Guirlande*, dans *Acante et Céphise*, dans *Daphnis* et *Eglé*, dans les *Paladins* [3]. Peut-être la diffusion du mot est-elle due à l'influence des premiers ballets-pantomimes de Noverre. En 1757, pour la reprise des *Surprises de l'Amour*, l'entrée de l'*Enlèvement d'Adonis* est terminée par un long ballet-pantomime qui représente, sans une parole, les amours de Diane et d'Endymion. « Endymion paraît, endormi, au fond du théâtre, sur un lit de gazon. Diane descend dans son char avec un Amour à ses pieds ; elle contemple le

1. *Fêtes d'Hébé*, II, 5, 151 : « Un Amour sort du temple et se joint au Génie d'Apollon ; le Génie d'Apollon entraîne le Génie de Mars ; ils s'unissent pour attirer le Génie de la Victoire ; le Génie de la Victoire enfin est suivi d'un Amour qui porte le flambeau de l'Hymen. Ces différentes entrées forment un ballet qui par ses liaisons apprend à Iphise le succès qu'elle doit attendre. »

2. Marmontel, *Eléments de littérature*, art. *Pantomime* (Ed. 1819, IV, 826). — Il faut remarquer que dans la version de 1753 des *Fêtes de Polymnie*, Cahusac supprime du livret le terme de « ballet figuré », qu'il avait employé dans la version de 1745 pour désigner certaines danses. Mais ces danses conservent leur programme (V. *Commentaire*, XXI et XXIV). — Noverre dénonce, en 1760, le caractère mécanique de certaines danses figurées : « Dire qu'il n'y a point de ballets à l'Opéra serait une fausseté... ; mais les danses figurées qui ne disent rien, qui ne présentent aucun sujet, qui ne portent aucun caractère.., qui ne font point partie du drame et qui tombent pour ainsi dire des nues, ne sont, à mon sens,... que de simples divertissements de danse, et qui ne déploient que les mouvements compassés des difficultés mécaniques de l'art » (*Lettres sur la danse* [1760], p. 126-127). Et il se moque de ces « figures, dont le dessein se borne à des ronds, des carrés, des lignes droites, des moulinets et des chaînes » (*Ibid.*, 130).

3. La *Guirlande*, 7, 46 ; *Acante et Céphise*, III, 3, 120 et 125 ; *Daphnis et Eglé*, 6, 63 ; *les Paladins*, I, 6, 27, et III, 4, 21 de la partition autographe. A la fin des *Paladins*, « les suivants de Manto, sous différentes figures chinoises... forment un ballet-pantomime » (Livret). — Dans la *Naissance d'Osiris*, Cahusac imagine une pantomime (sans le titre) pendant le chœur « Jupiter s'arme de sa foudre » (I, 41) : « Pendant ce chœur, la danse (qu'il ne doit pas être permis à M. de Cahusac de laisser oisive ou inutile dans ses ballets) formait des tableaux rapides d'effroi, qui donnaient une force nouvelle à cette situation. » (*Mercure*, décembre 1754, II, 193.)

berger, dont elle devient amoureuse. Danse de Diane et de l'Amour, qui éveille Endymion : surprise, enchantement du berger. Action pantomime représentant les amours de Diane et d'Endymion, que la Déesse enlève dans son char [1]. » Enfin la dernière œuvre de Rameau, *les Boréades*, contient encore, vers la fin du second acte un autre ballet-pantomime, décrivant l'*Enlèvement d'Orithie*. Dans ces deux derniers exemples, le ballet-pantomime constitue une petite action indépendante, qui se greffe sur l'action principale.

On voit que la danse d'action, la danse à programme, joue un grand rôle dans la conception des librettistes de Rameau. Cette influence du livret sur la nature même de la danse est bien mise en lumière par Noverre, dans sa tentative pour rendre plus dramatiques les danses de l'Opéra. Il soutient que, si les danseurs de son temps n'y ont pas mieux réussi, c'est moins la faute des maîtres de ballet « que celle des poètes » [2]. Il se peut que les librettistes de Rameau n'aient pas satisfait pleinement l'idéal, d'ailleurs trop absolu, de Noverre. Mais il n'est pas douteux qu'ils se sont sérieusement préoccupés de la liaison des danses avec le drame, soit en les amenant d'une manière plausible, soit en les incorporant à l'action elle-même.

L'EXÉCUTION CHORÉGRAPHIQUE

La liaison de la danse avec l'action du drame, une fois conçue et fixée dans ses grandes lignes par le librettiste, est réalisée par l'exécution chorégraphique. Le maître de ballet, qui imagine les évolutions des ensembles, les danseurs, qui doivent donner de l'expression et du caractère aux principaux personnages, ont une grande part à l'emploi vraisemblable et relativement dramatique de la danse dans l'opéra [3]. Le but à atteindre est d'utiliser le plus possible la danse expressive et de réduire à de justes proportions la danse « mécanique » [4].

De l'une à l'autre, le passage est parfois insensible, suivant la qualité de l'exécution. La danse mécanique, uniquement composée de mouvements réguliers et gracieux, sorte d'amplification de la danse du bal, a sa place nécessaire et son rôle vraisemblable dans l'opéra. Elle peut y prendre une signification

1. Par ce ballet, l'Amour veut montrer à Adonis que Diane « n'a pas toujours gardé son cœur » (*Commentaire*, LXXXV). — Cette reprise des *Surprises de l'Amour* donne encore matière à une brève « pantomime » dans la nouvelle version de *la Lyre enchantée* (*Appendice*, p, 306). On trouve enfin un *Ballet-pantomime des Saisons* dans un des textes du prologue (*Appendice*, p. 247).

2. *Lettres sur la danse* (1760), p. 123.

3. Le cadre de notre sujet ne nous permet pas d'insister longuement sur l'état de la danse à l'époque de Rameau. Toutefois, il est nécessaire d'en dire quelque chose pour bien comprendre sa musique et les conditions où s'est employé son talent.

4. Cette distinction entre les deux sortes de danse se retrouve, sous des formes plus ou moins analogues, chez de nombreux théoriciens. Voir par exemple Noverre, *Lettres sur les arts imitateurs* (1807), I, 135-136. — Arteaga, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano* (éd. 1785), III, 156-157.

dramatique élémentaire, comme expression naturelle de la joie, surtout collective. Elle est, en outre, rattachée un peu à l'action par les particularités du costume, que Noverre va perfectionner dans le sens de la vérité et de la couleur locale. Des danseurs isolés peuvent y ajouter par leur interprétation des expressions nouvelles. Mais elle forme le plus souvent des ensembles, qui ont surtout un intérêt de symétrie et d'harmonie plastique. D'ailleurs, la simple contemplation du corps humain en mouvement, dans des attitudes de grâce joyeuse, est un des attraits éternels de la danse, et il n'y a aucune raison pour l'exclure du spectacle de l'opéra. Les danseurs, dit Marmontel, donnent « à la beauté du corps des développements inconnus aux comédiens » ; la passion des anciens pour les pantomimes était en grande partie « un culte rendu à la beauté »[1]. Rameau lui-même, si préoccupé de l'expression, reconnaît que « la bonne grâce est un des principaux objets de la danse »[2].

Il se trouve justement qu'à l'époque de Rameau la technique de l'exécution chorégraphique subit de profondes modifications. Pendant la première moitié du XVIII[e] siècle, et surtout vers 1730, la « danse haute » tend à détrôner la « danse basse » ou « danse terre à terre ». Le ballet de la Renaissance et du XVII[e] siècle, malgré les « airs de vitesse » que Lully y ajouta, appartient au genre de la danse basse, qu'on a pu également nommer horizontale[3]. C'est de la chorégraphie plane, une sorte de promenade réglée, qui dessine « un chemin » sur une surface. Au contraire, le nouveau genre de danse qui se développe au théâtre pendant la Régence est une danse verticale, une chorégraphie dans l'espace, qui utilise surtout le déplacement du corps en hauteur.

Les vieux lullistes, habitués à la « noblesse » de la danse traditionnelle, sont scandalisés de ces innovations. Écoutez le Géronte des *Talents à la mode*, l'année même de la première de *Dardanus* :

> On dansait autrefois, et l'on saute à présent.
> . . . . . .
> Des femmes, sans garder la moindre bienséance,
> Avec des hommes font assaut
> D'entrechat et de bond, de gambade et de saut[4].

1. *Eléments de littérature*, Art. *Pantomime* (éd. 1819, IV, 823).

2. *Réflexions de M. Rameau sur la manière de former la voix...* (*Mercure*, oct. 1752, p. 96.)

3. Levinson, *Les danseurs de Lully* (*Revue musicale*, janvier 1925).

4. De Boissy, *Les talents à la mode* (1739), Acte I, sc. 3, p. 10. Sur la liste des acteurs, Géronte est désigné seulement par sa qualité de « partisan de l'ancienne musique ». — A la même date, d'Argenson écrit dans son *Journal* : « Notre danse légère, gracieuse, noble et digne des nymphes, va donc devenir un exercice de bateleur et de bateleuse » (éd. Rathery, II, 198). Et il ajoute : « Ce que nous prendrons chez les Italiens et chez les Anglais. » Il semble bien en effet que ce goût nouveau, qui est d'ailleurs en accord avec l'esprit de la Régence, ait été favorisé par la vogue des contredanses anglaises et de certaines danses vives des Italiens.

Dès 1727, la nouvelle édition du dictionnaire de Furetière contient une définition qui est une critique non équivoque de la danse haute. « La *danse par haut*, ou *danse haute*, est celle des baladins, qui font des cabrioles et des gambades. La *danse par bas* ou *danse basse* est celle qui se fait modestement et terre à terre, comme celles des honnêtes gens [1]. » En 1730, Destouches constate, avec une réserve significative, que le goût, en matière de danse « est devenu extrêmement changé [2]. En 1735, lors d'*Achille et Déidamie* de Campra, « le sautillage continuel que le mauvais goût avait introduit dans la danse » [3] indispose une partie du public. Au moment de la bataille qui se livre autour des premiers opéras de Rameau, une autre dispute bat son plein à propos de la danse nouvelle, dont la plupart des ramistes se déclarent partisans. « Les sentiments se trouvent partagés aujourd'hui à ce sujet : les uns prétendent que la vraie et belle danse se perd, et condamnent la danse haute, principalement quand ce sont des femmes qui l'exécutent ; les autres la préfèrent à la danse unie et aux grâces de la figure [4]. »

Les deux partis sont représentés vers 1730 par Mlle Camargo, championne de la danse haute et véhémente, et par Mlle Sallé, muse des gestes gracieux et doucement expressifs. « Les demoiselles Camargot et Salé (*sic*) font deux partis dans le public qui se balancent et qui prouvent que ces deux filles ont un mérite singulier. La première a l'oreille admirable, et fait des pas d'une justesse et d'une difficulté prodigieuse, et tels que la plupart de nos hommes de ballet ne les sauraient exécuter. La seconde est plus vouéeaux grâces et à la danse modeste. Le Roi, la Reine et l'ancienne cour sont partisans de celle-ci. Le gros public, plus charmé du chargé que du délicat, s'est déclaré pour l'autre » [5].

1. *Dictionnaire universel*, nouvelle édition revue et augmentée par Brutel de la Rivière (1727). Déjà en 1723, dans son *Histoire de la danse* (p. 134), Bonnet constate que « les danses nobles et sérieuses se sont abolies d'année en année..., les jeunes gens de la Cour ayant substitué en la place les contre-danses..., de sorte que par la suite du temps on ne dansera plus dans les Assemblées de cérémonie que des danses baladines ».

2. Lettre au prince de Monaco, du 17 juillet 1730 (éd. Tessier, *Revue musicale*, mars 1927, p. 222) : « Mlle Camargot (*sic*) brille supérieurement et en proportion du goût qui est devenu extrêmement changé. »

3. Les frères Parfaict, *Histoire de l'Académie Royale de Musique* (1741), II, 72.

4 Riccoboni, *Réflexions historiques...* (1738), p. 141-142.

5 Destouches, Lettre au prince de Monaco, du 29 décembre 1729 (éd. Tessier, *Revue musicale*, février 1927, p. 115-116). — Cf. Desfontaines et Granet, *Le Nouvelliste du Parnasse*, 301-302. — On connaît le madrigal de Voltaire sur les deux célèbres danseuses (Janvier 1732. — Ed. Moland, X, 492) :

Ah ! Camargo, que vous êtes brillante !
Mais que Sallé, grands Dieux , est ravissante !
Que vos pas sont légers et que les siens sont doux !
Elle est inimitable, et vous toujours nouvelle ;
Les Nymphes sautent comme vous,
Et les Grâces dansent comme elle.

Cliché Bulloz

MADEMOISELLE CAMARGO. Tableau de Lancret
(Musée de l'Ermitage, Pétrograd)

Mlle Sallé déconcerte moins le goût traditionnel, bien qu'elle ait fait, dans son genre, des innovations fort importantes. Mais c'est Mlle Camargo qui est l'idole du jour [1]. Son agilité prodigieuse, son entrain inépuisable, sa « gaieté », ses bonds, ses pirouettes sont des mérites plus voyants qui frappent et transportent le grand public. Voltaire, en deux vers du *Temple du Goût*, a fixé cette silhouette aérienne :

Légère et forte en sa souplesse,
La vive Camargo sautait.

Sans doute, ces « sauts » de la danse haute s'apparentent surtout à la danse mécanique. Mais ils ne sont pas entièrement perdus pour l'expression. Si la danse haute dégénère trop souvent un une véritable acrobatie, elle introduit dans les divertissements de l'opéra un précieux élément d'animation, qui enrichit et renouvelle la chorégraphie expressive. Grâce à cette animation, la danse « héroïque », triomphe des Français depuis le grand siècle, peut acquérir un peu de la variété de la danse de caractère. Cette danse « héroïque », la forme la plus « noble » et la plus « grave » de la danse basse, risquait de se figer, depuis Lully, en des attitudes et des mouvements compassés, qui avaient besoin d'être un peu bousculés.

Un grand danseur réunit alors, dans une exécution souverainement harmonieuse, la noblesse et le brillant ; c'est le célèbre Dupré, surnommé le dieu de la danse, qui fut une façon de grand homme et l'un des principaux interprètes des ballets de Rameau. D'Aquin lui fait une place à part dans le *Siècle littéraire de Louis XV* : « Fixons nos regards sur M. Dupré, à qui l'on ne peut rien opposer, et qui est le plus grand danseur de l'Europe. Voyez-le s'avancer d'un pas léger : quelles attitudes ! quels bras ! que de grâces réunies ! sa danse est une peinture mobile, une image fidèle des sentiments, un assemblage de tous les charmes... Mais ce qui fera toujours un effet si sensible sur l'âme, c'est cette grandeur, cette majesté, ces coups de maître fréquents, j'ose dire ces décou-

1 Marie-Anne de Cupis de Camargo, née à Bruxelles en 1710, d'une famille noble, à la fois italienne et espagnole ; morte à Paris en 1770. Elle dansa à l'Opéra de 1726 à 1751, sauf une interruption de six années (de 1734 à 1740), qu'elle passa dans la retraite avec un de ses amants, le comte de Clermont. Lancret nous a laissé d'elle quatre portraits. V. *Le Nécrologe des hommes célèbres de France*, année 1771 (*Eloge de Mlle Camargo*) ; Pougin, *Pierre Jélyotte* (1905), p. 122-134. — Mlle Lany, sœur et élève du maître de ballet, continue la manière de Mlle Camargo, par le brillant et la vigueur de l'exécution. Noverre la proclame, en 1760, « la première danseuse de l'Univers ». (*Lettres sur la danse*, 164). — Barbarina Campanini, fameuse sous le nom de la Barbarina, danse quelque temps à l'Opéra à partir de 1739 et Rameau compose des airs pour elle. « Elle saute très haut, écrit d'Argenson..., et il est à craindre que sa danse ne soit suivie. Nous voyons déjà par là que Camargo a pris chez les étrangers les sauts périlleux qu'elle nous a produits. » (*Journal...*, 15 juillet 1739, éd. Rathery, II, 197-198.) Elle séjourna par la suite à la cour de Prusse, où elle fut la maîtresse de Frédéric II.

vertes neuves et brillantes, dernier effort de l'art, et qui paraissent la nature elle-même, tant les secrets les plus cachés du talent sont familiers à ce premier homme du siècle [1]. »

Cahusac, qui pourtant recommande constamment l'expression et « l'action », se félicite de ce grand coup de vent qui a soulevé la danse française vers 1730. « *La danse noble, la belle danse se perd*, disait-on à la cour, à la ville, lors même que nous avions, au théâtre de l'Opéra, les meilleurs danseurs qui y eussent paru depuis son établissement. Quelle était donc la perte dont on se plaignait ? Qu'avaient fait, sur notre théâtre, ces grands danseurs que l'on regrettait tant ?... Les uns marchaient des menuets avec une noblesse qu'on a beaucoup trop vantée ; les autres exécutaient quelque pas de furies avec une médiocre chaleur ; nul n'était encore arrivé à la perfection que nous avons admirée si longtemps dans nos chaconnes. Qu'auraient été les Prévost, les Subligny à côté de Mlle Sallé ? Quelle exécution, *du temps du feu Roi*, aurait pu être comparée à celle de Mlle Camargo ? [2] » On notera que Cahusac réunit dans son admiration les deux noms de Camargo et de Sallé, marquant bien ainsi son idéal éclectique et l'emploi que peut avoir au théâtre la danse haute à côté de la danse basse renouvelée.

Pour assurer le mieux possible le rapport de la danse avec l'action de l'opéra, le maître de ballet et les danseurs devront donc éviter d'abord les deux écueils de la danse mécanique : d'une part l'excès de symétrie et de monotonie dans la danse basse, d'autre part l'excès d'acrobatie dans la danse haute. Et pour cela, ils tâcheront d'exploiter de leur mieux, même dans les pas de pure exécution, tous les éléments caractéristiques qui peuvent se rattacher au drame. Ils sauront saisir et multiplier toutes les occasions de danse expressive, depuis les simples gestes significatifs jusqu'à la véritable pantomime.

Des efforts remarquables sont faits dans ce sens pendant la période où les œuvres de Rameau sont données à l'Opéra, et souvent pour l'exécution de ces œuvres mêmes. C'est à Mlle Sallé que revient le mérite d'avoir développé la première l'interprétation dramatique de la danse. Dès 1733-1734, elle tente, à

1. D'Aquin, *Siècle littéraire de Louis XV* (1752), I, 185. Cf. Noverre, *Lettres sur la danse* (1760), p. 349-350. Louis Dupré, entré à l'Opéra en 1714, le quitta en 1722 pour un séjour de plusieurs années en Pologne. Il reprit définitivement sa place à l'Opéra en 1730 et collabora à la création des principales œuvres de Rameau. — Le Florentin Vestris, qui lui succéda dans la faveur du public, débuta en 1748 à l'Académie Royale de Musique et y resta jusqu'après 1780. — A leurs côtés, le maître de ballet Lany, vigoureux et savant, se fit une place de premier plan dans le genre comique.

2. *La danse ancienne et moderne* (1754), III, 130-131. — Mlle Prévost, qui avait succédé en 1705 à Mlle Subligny, fut la plus remarquable danseuse de l'Opéra pendant la période antérieure aux débuts de Rameau. Elle prit sa retraite en 1730. Mlle Camargo et Mlle Sallé avaient été ses élèves.

Paris et surtout à Londres, une réforme du ballet et du costume qui annonce déjà celle de Noverre [1]. Les ballets-pantomimes de *Pygmalion* et d'*Ariane*, joués par elle à Londres en 1734, font une profonde impression sur le public et ont un grand retentissement en France. Dans *Ariane*, rapporte le *Mercure* d'avril 1734, « ce sont les expressions et les sentiments de la douleur la plus profonde, du désespoir, de la fureur, de l'abattement, en un mot, tous les grands mouvements et la déclamation la plus parfaite par le moyen des pas, des attitudes et des gestes, pour représenter une femme abandonnée par celui qu'elle aime ».

Si l'on songe que l'année suivante, Mlle Sallé fut « la Rose » de la 3e entrée des *Indes Galantes* (1735-1736), et qu'elle figura ensuite dans plusieurs œuvres de Rameau [2], on peut croire qu'elle apporta à leur exécution un peu des qualités dramatiques qu'elle avait montrées dans le ballet-pantomime. Elle excellait à donner un intérêt nouveau aux danses les plus simples, en imaginant, sans aucune indication du livret, des pantomimes en rapport avec la situation. En 1736, dans une reprise de *l'Europe galante* de Campra, elle crée de toutes pièces, pour la passacaille de la cinquième entrée, une action épisodique qui fait l'admiration de Cahusac. « Ce tableau, plein d'art et de passion, était d'autant plus estimable qu'il était entièrement de l'invention de la danseuse. Elle avait embelli le dessin du poète et, dès lors, elle avait franchi le rang où sont placés les simples artistes pour s'élever jusqu'à la classe rare des talents créateurs [3]. »

Cahusac, qui commence à collaborer avec Rameau après la retraite de Mlle Sallé, ne fut pas seulement un librettiste curieux de pantomimes, mais aussi une sorte de théoricien de l'emploi de la danse. Ses idées sont développées dans son livre sur *La danse ancienne et moderne*, qui parut en 1754, et qui résume les expériences et les réflexions de plusieurs années [4]. Il y préconise

1. Marie Sallé, née vers 1707, fille d'un acteur et danseur de province, qui dirigeait un théâtre ambulant. Débute en 1718 à la Foire et entre en 1727 à l'Opéra. Les représentations de Londres (1733-1734) marquent l'apogée de sa carrière. Elle quitta l'Opéra en 1740, mais elle dansa encore plusieurs fois sur le théâtre de la Cour jusqu'en 1753. Elle mourut en 1756. Elle avait dans ses manières une distinction peu en rapport avec ses origines, et dans ses mœurs une réserve assez mystérieuse, qui a donné lieu à maints commentaires. V. Dacier, *Mlle Sallé* (Paris, 1909). Cf. Jullien, *Histoire du costume au théâtre*, p. 63 et suivantes. — Mlle Sallé fut remplacée par Mlle Puvignée (entrée à l'Opéra en 1746) et par Mlles Lany et Vestris.

2. Dans *Castor* en 1737, dans *les Fêtes d'Hébé* et dans *Dardanus* en 1739. Puis à la Cour en 1745 (*la Princesse de Navarre, Platée, le Temple de la Gloire*) et encore en 1747 (*les Fêtes de l'Hymen*).

3. *La danse ancienne et moderne*, III, 154. — Aussi Mlle Sallé avait-elle une prédilection pour le pas de deux, plus apte que les « entrées seules » à recevoir une interprétation dramatique. Son partenaire habituel était le danseur Dumoulin.

4. Le troisième livre seulement est consacré à la danse moderne.

l'emploi de la danse expressive et le développement du ballet-pantomime ou « danse en action ». Il réagit violemment contre la tradition lulliste [1] et encourage toutes les innovations qui peuvent la secouer, même au prix de quelques excès. On a vu ses tentatives pour animer par des pantomimes variées la symétrie des ballets collectifs, sa bienveillance pour la danse haute, qui peut mettre plus de mouvement dans les pas « héroïques ». Il voudrait donner un « caractère » plus accusé à cette danse noble, que l'on oppose trop rigoureusement à la danse de caractère; transporter dans le genre sérieux un peu de cette mimique mouvementée qui est si éloquente dans le comique [2]; rendre enfin la danse capable de se suffire à elle-même et de représenter des « actions » sans le secours de la parole.

Il a essayé d'appliquer ces idées dans les œuvres qu'il donnait avec Rameau à l'Opéra. Mais il s'est heurté bien souvent à la routine et à la vanité des danseurs, dont les exigences rappellent celles des chanteurs virtuoses italiens. « Chacun des danseurs se croit un être à part et privilégié. Il veut avoir le droit de paraître seul deux fois, dans quelque opéra qu'on mette au théâtre. Il penserait n'avoir pas dansé s'il n'avait ses deux entrées particulières. Il les ajuste toujours à sa mode, et sans aucune relation directe ou indirecte avec le plan général qu'il ignore et qu'il ne s'embarrasse guère de connaître... Il croit ne rien faire, lorsqu'il exécute les figures qu'on lui demande. Il veut se dessiner de caprice, et réussit presque toujours à faire de son entrée un contresens [3]. » Ces réflexions amères montrent qu'il n'était pas toujours facile de réaliser, dans l'exécution chorégraphique, la liaison parfaite de la danse avec le drame. Il n'en reste pas moins que Cahusac, tant par ses livrets que par la mise en pratique de ses théories, exerça une réelle influence sur l'exécution des parties dansées de l'opéra de Rameau.

C'est un idéal analogue que, bientôt après, se propose Noverre dans sa réforme de la danse. Mais cette fois le théoricien est un danseur de profession. Rameau vivait et composait encore quand parurent, en 1760, les fameuses *Lettres sur la danse* qui inaugurèrent cette réforme [4]. Noverre continue Cahusac

1. « On ne crut pouvoir mieux faire que de suivre littéralement et servilement ce qui avait été pratiqué sous les yeux d'un homme pour lequel on conservait un enthousiasme qui a manqué anéantir l'art... Il n'y a pas dix ans que la danse a osé produire quelques figures différentes de celles que Lully avait approuvées, et j'ai vu fronder comme des nouveautés pernicieuses les premières actions qu'on a voulu y introduire. » (III, 100.)

2. « Nous voyons tous les jours le bas comique rendu avec naïveté par la danse. L'Italie est en possession de ce genre... Or, ce que la danse fait par delà les monts dans le bas ne saurait lui être impossible en France dans le noble ;... » (III, 137).

3. *Ibid.*, III, 124 et 126. Aussi, vers 1760, les danses à sujets dramatiques étaient-elles souvent beaucoup plus uniformes que les programmes des livrets ne pourraient le faire croire. V. Grimm, *Correspondance litt.*, IV, 452 (à propos de Noverre) et *Du poème lyrique* (*ibid.*, XVI, 398).

4. Jean Noverre, né à Paris en 1727, débuta en 1743 à l'Opéra-Comique et ne tarda pas à se consacrer au genre de ballet-pantomime, par lequel il tenta de représenter des

et Mlle Sallé. Seulement, les temps étant changés, il doit réagir davantage contre les excès de la danse haute. « Les entrechats et les cabrioles altèrent le caractère de la belle danse, et... il est moralement impossible de mettre de l'âme, de la vérité et de l'expression dans les mouvements lorsque le corps est sans cesse ébranlé par des secousses violentes et réitérées [1]... »

Il n'entend nullement renoncer à la technique spéciale de la danse, ni même à la virtuosité du métier. Il convient que, de son temps, l' « exécution mécanique de cet art est portée à un degré de perfection qui ne laisse rien à désirer ». Mais, si l'on veut y mettre de l'âme, de la vérité et de l'expression, il faut s'appliquer « à la pantomime noble », « donner moins d'attention aux jambes, et plus de soins aux bras » [2]. Noverre apprend aux danseurs stupéfaits que la perfection de la danse peut être parfois de ne pas danser. Il demande et obtient qu'on supprime définitivement les masques, pour permettre aux danseurs de « jouer davantage de la physionomie » [3]. Il abolit tous les accessoires surannés du costume qui entravent les mouvements et nuisent à la vérité dramatique : « ces paniers roides et guindés, qui privent l'exécution de ses charmes, qui défigurent l'élégance des attitudes », « ces perruques énormes et ces coiffures gigantesques, qui font perdre à la tête les justes proportions qu'elle doit avoir avec le corps » [4]. Il rêve de faire produire à la danse « des effets si frappants, que l'on serait forcé de la placer au niveau de la peinture et de la poésie » [5]. Les conséquences de cette réforme ne se firent vraiment

actions dramatiques complètes. Sa première réussite marquante dans ce genre est le *Jugement de Pâris* (1751). Sa carrière se poursuivit non seulement en France, mais aussi dans le reste de l'Europe, à Postdam, à Stuttgart, à Londres, où Garrick salua en lui « le Shakespeare de la danse », à Vienne, où il fut le maître à danser de Marie-Antoinette. Celle-ci, devenue reine de France, le fit nommer, en 1776, maître de ballet à l'Opéra de Paris. Mais il dut se retirer en 1781, devant l'hostilité de ses rivaux évincés. Il mourut en 1810, après avoir donné en 1807 une réédition considérablement augmentée de ses *Lettres sur la danse*. V. Levinson, *Vie de Noverre*, en tête de la récente réédition des *Lettres sur la danse* (Paris, édition de la Tourelle, s. d.).

1. *Lettres sur la danse*, 283.

2. *Ibid.*, 27, 55, 261.

3. *Ibid*, 261. « Dans les instants de désespoir et d'accablement, c'est au visage seul à peindre ; c'est aux yeux à parler ; les bras même doivent être immobiles, et le danseur dans ces sortes de scènes ne sera jamais si excellent que lorsqu'il ne dansera pas » (p. 277). « Quittez ces masques froids, copies imparfaites de la nature ; ils dérobent vos traits, ils éclipsent , pour ainsi dire, votre âme, et vous privent de la partie la plus nécessaire de l'expression » (p. 55).

4. *Ibid.*, 55 et 56. Mlle Sallé avait déjà essayé, pour les ballets de 1734, un costume « grec », sans paniers ni ornement, et les cheveux flottants. D'autre part, Noverre reconnaît tout ce que sa réforme doit aux acteurs anglais, et notamment à Garrick (p. 209-217 et 417). Pour ce qui est du costume, une réforme analogue est inaugurée dès 1753, par Mme Favart au Théâtre Italien et dès 1755 par Mlle Clairon à la Comédie-Française.

5. *Ibid.*, 241. Noverre réussit, du moins pour un temps, à imposer ses idées à l'Opéra, et il constate avec satisfaction le succès de sa réforme dans l'*Avertissement* de la seconde édition des *Lettres sur la danse* (1783). Les œuvres de Gluck ont grandement profité de ces innovations.

sentir qu'après la mort de Rameau. Mais les dernières créations de notre musicien et les reprises de ses chefs-d'œuvre en ont certainement profité [1]. En 1807, le vieux danseur, âgé de quatre-vingts ans, jetant un regard en arrière sur l'ensemble de sa vie, pouvait écrire, non sans quelque raison : « J'ai fait dans la danse une révolution aussi frappante et aussi durable que celle que Gluck a opérée dans la musique [2]. »

On voit qu'il s'est produit, à l'époque de Rameau, un important mouvement d'idées au sujet de la danse et une transformation sensible dans la pratique de cet art. Ce mouvement, malgré les abus de la danse haute, tend, en somme, à renforcer l'expression de la danse, à resserrer ses liens avec le drame, à la transformer parfois, par le perfectionnement de la pantomime, en une sorte de drame muet. Dès 1752, à l'apogée de la carrière de Rameau, d'Aquin s'extasie sur les résultats obtenus, (qui pourtant paraîtront encore bien insuffisants à Noverre) : « Est-il rien au-dessus de ces scènes muettes ? N'est-il pas étonnant qu'on puisse imiter avec tant d'exactitude toutes les actions, toutes les passions ? On nous les représente au naturel ; tout est exprimé, les pensées, les mœurs, les sentiments : cela ne tient-il pas du prodige [3] ? »

LA MUSIQUE MÉDIATRICE

Le musicien est le médiateur naturel entre le programme conçu par le librettiste et l'exécution réalisée par les danseurs. C'est lui qui, avec ses rythmes et ses mélodies, esquisse jusqu'au bout, d'un tracé sommaire mais impérieux, les mouvements et les expressions de la danse. Noverre, dont l'expérience nous est si précieuse, décrit à merveille ce rapport étroit de la danse avec la musique : « La musique est à la danse ce que les paroles sont à la musique ; ce parallèle ne signifie autre chose, si ce n'est que la musique dansante est ou devrait être le poème écrit qui fixe et détermine les mouvements et l'action du danseur ;

1. Dès 1763, à propos d'une reprise de *Castor* à Fontainebleau (du 5 novembre), le *Mercure* constate le soin nouveau apporté à l'exécution expressive des danses : « Les ballets ont été dessinés et exécutés de manière à faire bien sentir les progrès que cet art a fait depuis quelques années. On a été frappé surtout d'une entrée qui peignait avec les traits les plus forts et les plus vrais les jeux célèbres des athlètes et des gladiateurs... L'entrée de Démons.... respirait le trouble de la terreur ; tout y était caractérisé avec feu. » (*Mercure*, décembre 1763, p. 154-155.)

2. *Lettres sur les arts imitateurs*..... (1807). Préface, p. VII.

3. *Siècle littéraire de Louis XV*, I, 183. D'Aquin admire notamment, dans *Zoroastre*, la pantomime de la Haine, représentée par Mlle Lyonnois (I, 190). — Sur ce mouvement d'idées, voir encore Rousseau, *Dictionnaire* (art. *Opéra*); Dorat, *La déclamation théâtrale* (1766), chant III, p. 125-126; Nougaret, *De l'art du théâtre* (1767), II, 205 ; Saint Lambert, *Lettre à M. le B... d'H... sur l'Opéra* (1768), dans *Variétés litt.* III, 316-317.

celui-ci doit donc la réciter et la rendre intelligible par l'énergie et la vérité de ses gestes, par l'expression vive et animée de sa physionomie ; conséquemment la danse en action est l'organe qui doit rendre et qui doit expliquer clairement les idées écrites par la musique [1]. » Quinze ans plus tard, le fameux maître de ballet Gardel, l'émule de Noverre, reconnaît que « la musique est sans contredit l'âme de la danse » [2].

La musique de Rameau, plus que toute autre, a été vraiment l'âme de la danse de son temps. Elle lui a donné une vie nouvelle et a ouvert à la chorégraphie moderne des possibilités d'expression qui ne sont pas encore épuisées. Les plus sûres autorités de l'époque attestent que ce jugement n'a rien d'exagéré. « C'est à la composition variée et harmonieuse de M. Rameau, écrit Noverre [3], c'est aux traits et aux conversations spirituelles qui règnent dans ses airs, que la danse doit tous ses progrès. Elle a été réveillée, elle est sortie de la léthargie où elle était plongée, dès l'instant que ce créateur d'une musique savante, mais toujours agréable et toujours voluptueuse, a paru sur la scène. » « Rameau, par ses compositions expressives et variées, a créé parmi nous la danse », dit encore Chabanon en 1772 [4]. Et Gardel, après l'avènement de Gluck, consacre à notre musicien ce magnifique témoignage d'admiration et de reconnaissance : « Il n'appartenait qu'au génie créateur de la musique, à son imagination, à son feu, d'inventer un genre qui fait tant d'honneur à la nation. *Il a deviné ce que les danseurs ignoraient eux-mêmes ; aussi le regardons-nous avec justice comme notre premier maître* [5], »

Il semble bien que Rameau, comme autrefois Lully, soit intervenu personnellement auprès des danseurs, en quelques occasions, pour leur faire comprendre ses idées. On rapporte que pour la chaconne des *Sauvages*, dans les *Indes Galantes*, il traça lui-même à Dupré « l'esquisse de son exécution » [6]. Mais en réalité, il n'était pas du métier, il ne possédait pas sur les exécutants le pouvoir absolu d'un Lully, et, d'ailleurs, on n'avait plus guère l'habitude, à

1. *Lettres sur la danse*, 142-143.

2. *L'avènement de Titus à l'empire* (1775), *Discours préliminaire*, p. 30-31.

3. *Lettres sur la danse*, 143-144. — Cf. *Lettres sur les arts imitateurs* (1807), I, 356.

4. *Sur la musique, à l'occasion de Castor* (*Mercure*, avril 1772, I, 175).

5. *L'avènement de Titus à l'empire* (1775), *Discours préliminaire*, p. 29. (C'est moi qui souligne.) — Cf. La Dixmérie, *Les deux âges du goût* (1769) ; « Il a causé dans la danse la même révolution que dans notre musique. En fortifiant l'une, il a fortifié l'autre. Ce fut pour les danseurs même les plus habiles une nouvelle carrière à parcourir. » (Cité par Malherbe, commentaire des *Indes Galantes*, p. xxx.)

6. La Dixmérie, *ibid.* : « On affirme que la belle chaconne des *Sauvages* embarrassa beaucoup le célèbre Dupré ; il fallut que Rameau, lui-même, lui traçât l'esquisse de son exécution. »

l'Opéra de Paris, « de se consulter mutuellement »[1]. C'est surtout par sa musique même qu'il exerça sur la danse de son temps cette influence toute-puissante attestée par les contemporains.

La musique de danse de Rameau se distingue entre toutes par une adaptation exacte et variée aux circonstances du drame, au caractère des personnages et à la mimique particulière qui en dérive. Sa préoccupation évidente et constante est d' « exprimer », ou, comme on disait alors, de « caractériser ». A vrai dire, le souci de l'expression n'est pas chose nouvelle dans la musique des ballets français : les préceptes du vieux De Pures sur la « convenance »[2], les œuvres de Lully, de Campra et de Rebel[3], pour ne citer que les plus marquantes, le prouvent abondamment. Mais ce qui est nouveau, c'est la qualité de la réalisation musicale, la personnalité des motifs, l'articulation incisive de la mélodie, la démarche précise et audacieuse du rythme, qui semble prendre le danseur par la main ; ce sont les inventions, les surprises, les aventures du développement ; ces « traits » et ces « conversations spirituelles » qui ravissent Noverre. Désormais, la musique de danse de Lully, au grand scandale des « sexagénaires », lui paraît « froide, langoureuse et sans caractère ». Composée « dans un temps où la danse était tranquille », elle ne peut plus rivaliser avec la vivacité de la danse nouvelle, avec les pas multipliés, « les enchaînements et le mélange des temps,... les difficultés, les cabrioles, le brillant, la vitesse, les repos, les indécisions, les attitudes mâles, les positions variées ... »[4]. Tout cela, la musique de Rameau y atteint sans effort ; elle suit et elle guide ces évolutions mouvementées ; elle satisfait pleinement l'idéal de la danse de son temps, l'animation dans l'expression et l'expression par l'animation.

Cette adaptation de la musique de danse au drame porte le plus souvent sur les *caractères ;* parfois aussi, mais plus rarement, sur les actions.

« Chaque caractère et chaque passion ont leur mouvement particulier ; mais cela dépend plus du goût que des règles. » C'est par cette remarque suggestive que Rameau, dès 1722, termine le chapitre sur les airs de danse, dans son

1. « Que n'eût-il pas fait si l'usage de se consulter mutuellement eût régné à l'Opéra, si le poète et le maître de ballets lui avaient communiqué leurs idées, si on avait eu soin de lui esquisser l'action de la danse... » (Noverre, *Lettres sur la danse,* 134.)

2. « La première et la plus essentielle beauté d'un air de ballet est la convenance, c'est-à-dire le juste rapport que l'air doit avoir avec la chose représentée... » (*Idée des spectacles anciens et nouveaux* [1668], p. 260-262.)

3. On a vu dans l'*Introduction*, à propos de l'opéra de Lully, les intentions expressives de la danse, qui ont parfois été secondées assez heureusement par la musique. Le Maître de danse des *Fêtes Vénitiennes* de Campra nous montre d'une manière très vivante les diverses expressions de la danse à cette époque (*Le Bal*, sc. 2). Jean-Ferry Rebel compose en 1715 une symphonie chorégraphique sur *Les caractères de la danse.*

4. *Lettres sur la danse,* 140-141 et 144.

Traité de l'Harmonie[1]. Ce « goût », qui dicte à l'artiste une musique de danse conforme aux caractères, Rameau l'a possédé au plus haut degré. C'est à la fois un instinct dramatique très sûr, qui lui permet d'évoquer musicalement les sentiments appropriés, et un sens plastique particulier qui lui fait imaginer en même temps, et pour ainsi dire tracer par avance, les mouvements les plus significatifs de la chorégraphie. Le musicien de théâtre, dira-t-il encore, doit non seulement « avoir tous les caractères présents », mais « être sensible à la danse, à ses mouvements »[2]. Grâce à ce don remarquable, la musique de danse de Rameau a une valeur dramatique à laquelle on ne prête pas assez d'attention aujourd'hui. Ses contemporains ne s'y sont pas trompés. « Dans les opéras du grand, du sublime Rameau, point d'air de ballet qui n'ait une nuance du sujet, qui ne soit fait pour le lieu où il est placé, qui n'ait une teinte du caractère, du rang, de la condition basse ou élevée de celui qui doit le danser[3]. »

On voit ce qu'il faut entendre par « caractère » dans la danse dramatique. C'est une nuance particulière d'expression qui se rapporte à la fois à la situation et aux personnages. Il faudra une musique de caractère différent pour les mêmes personnages dansants, suivant qu'ils apparaîtront dans une cérémonie religieuse, dans les fêtes d'un triomphe ou dans les réjouissances d'un mariage. En cela, la musique de danse ne se distingue pas des autres symphonies dramatiques. Mais, en général, le « caractère » dérive surtout de la qualité même des personnages. Bergers ou matelots, prêtres ou guerriers, peuples civilisés ou « sauvages », ombres ou démons, nymphes, héros, génies ou êtres allégoriques, pour chacune de ces collectivités diverses, la musique, comme la danse, doit présenter des aspects appropriés. Et il s'agit bien, presque toujours, d'une collectivité. Sauf dans certaines pantomimes extrêmement rares, la musique de danse de Rameau ne prétend pas aux peintures individuelles.

Pour évoquer ces divers caractères, Rameau a recours, comme dans le reste de son œuvre, aux différents moyens d'expression qui seront étudiés au chapitre suivant. Mais c'est surtout l'invention mélodique et rythmique qui forme les traits essentiels de la peinture. Cette invention est véritablement prodigieuse. On y sent à la fois une conception réfléchie de la nature du personnage et une vision très nette de la mimique qui lui convient le mieux. La mélodie coulante ou abrupte, les intervalles resserrés ou écartelés, l'aisance gracieuse

1. Livre II, chap. XXVI, p. 161. — Les danseurs avaient même établi une sorte de classification des principaux caractères, qui fait un peu songer au fameux traité du peintre Lebrun sur l'*Expression des passions*. « La danse, nous apprend Dubos, est aujourd'hui divisée en plusieurs caractères. Si je ne me trompe pas, les gens du métier en comptent jusqu'à seize, et chacun de ces caractères a sur le théâtre des pas, des attitudes et des figures qui lui sont propres. » (*Réflexions sur la poésie...*, 7e éd. [1770], III, 186.)

2. Lettre à Mongeot, du 29 mai 1744, publiée pour la première fois, par le destinataire, dans le *Mercure* de juin 1765.

3. *Idées sur l'Opéra* (1764), p. 5-6.

ou la rudesse saccadée du rythme, les oppositions de mouvement et de sonorité, semblent déjà dessiner les principaux gestes des danseurs. Les exemples de cette extraordinaire richesse d'invention sont si abondants qu'il est inutile d'en faire des citations spéciales. Plusieurs sont dans toutes les mémoires, et l'on en retrouvera un certain nombre dans les pages qui vont suivre. Quelques motifs choisis, parfois même un motif unique, diversement présenté et développé, suffisent à Rameau pour camper un personnage et pour le faire vivre. On comprend que cette musique ait été d'un si grand secours pour les danseurs et qu'elle ait facilité la tâche des maîtres de ballet.

Parfois même, la musique de danse de Rameau se relie au drame non seulement par l'expression des caractères, mais aussi par la peinture d'une action suivie. C'est le cas des pantomimes et des ballets figurés imaginés par le librettiste. Cette forme des airs de danse satisfait les critiques les plus intellectualistes, car elle permet de donner une explication à peu près complète des intentions du musicien. Elle est la seule qui soit admise par des « philosophes » comme d'Alembert. Celui-ci voudrait « que les airs de danse..., toujours pantomimes, fussent dessinés par le musicien, de manière qu'il fût en état d'en donner pour ainsi dire la traduction d'un bout à l'autre, et que la danse fût exactement conforme à cette traduction »[1].

Dans la plupart de ses « danses d'action », Rameau n'est pas loin de réaliser cet idéal assurément un peu étroit. Certains cas extrêmement simples montrent bien par quels procédés il « dessine » le programme, donné par le librettiste. Voyez, dans le prologue des *Indes Galantes*, l'*Air pour les amants qui suivent Bellone et pour les amantes qui tâchent de les retenir*[2] : le double jeu de scène est indiqué par l'alternance de deux types différents de mélodie et par des oppositions caractéristiques de mouvement et de sonorité, qui se maintiennent d'ailleurs dans le cadre de la construction binaire. Il arrive même que le développement musical porte, sur la partition, des indications plus ou moins détaillées se rapportant aux mouvements de la danse. Dans la 5e scène de *Zéphyre*, sur un grand air de danse à deux reprises, les Zéphyrs s'opposent à la fuite des Nymphes. Les divers fragments de l'air sont précédés par l'une des lettres F, O ou E, qui correspondent aux mouvements chorégraphiques suivants : *Fuite*, *Opposition* ou *Ensemble*. Vers la fin de la même scène, on trouve, en tête d'une « sarabande » (*Pas d'un Zéphyr et d'une Nymphe*), cette curieuse mention : « Flûtes, avec lesquelles le Zéphyr court à la Nymphe »[3]. Pour les pantomimes

1. D'Alembert, *De la liberté de la musique* (1759) § 37 (Dans *Mélanges*, IV, 456-457).

2. Prologue, 3, 26.

3. *Zéphyre*, sc. 5, p. 286 et 318 (du t. XI de l'éd. Durand). Dans cette même sarabande, on lit également sur la partie de violons du manuscrit : « La Nymphe fuit » ; puis, « l'Amour paraît avec son flambeau, dont la Nymphe est séduite ».

plus compliquées, dont le programme est fourni par le librettiste, il est aisé de distinguer, dans le cours du développement musical, des éléments descriptifs plus ou moins analogues.

L'exacte adaptation des airs de danse de Rameau aux situations, aux caractères et aux jeux de scène, servie par sa riche faculté d'invention, produit cette extraordinaire variété qui nous frappe encore aujourd'hui et qui faisait l'admiration de ses contemporains. « Ce qui devrait fixer votre attention, c'est la variété qui règne de toutes parts, relativement aux situations[1]. » Et que de degrés, que de nuances à l'intérieur du même caractère ! La joie « tendre et voluptueuse » des Plaisirs célestes de *Castor*, n'est pas la joie « douce et innocente » des Ombres heureuses, ni l'exultation endiablée de certaines réjouissances populaires, ni ce qu'un autre contemporain appelle joliment « la joie ivre des vendangeurs du ballet de *Platée* »[2]. Avant Rameau, écrit Diderot, « personne n'avait distingué les nuances délicates qui séparent le tendre du voluptueux, le voluptueux du passionné, le passionné du lascif »[3]. Cette traduction scrupuleuse des moindres nuances psychologiques, qui d'ailleurs se retrouve, à divers degrés, dans les autres parties du théâtre de Rameau, achève de donner à ses airs de danse une valeur dramatique qui ne doit pas être méconnue.

Par la conception première du livret, par les tendances de l'exécution chorégraphique, par les recherches expressives ou plastiques de la musique elle-même, les danses de l'opéra de Rameau sont beaucoup plus liées à l'action qu'on ne le croit bien souvent. Si on les examine dans leur structure musicale proprement dite, on trouvera encore l'occasion de confirmer ce jugement.

II. — STRUCTURE MUSICALE.

Dans les airs de danse, comme dans les symphonies dramatiques, l'invention musicale est libérée de toute préoccupation oratoire. Elle n'est déterminée que par le souci de l'expression convenable et par la représentation des mouvements appropriés. Toutefois, elle se développe souvent dans le cadre de certains types de danses consacrés et elle se montre généralement respectueuse des procédés traditionnels de construction. Il est intéressant d'examiner comment cet

1. *Observations sur les écrits modernes*, t. 32, p. 161 (30 mars 1743). — « J'insisterai sur cette variété, parce que c'est un mérite éminent des compositions instrumentales de Rameau. » Chabanon, *Sur la musique, à l'occasion de Castor* (*Mercure*, avril 1772, I, 175).

2. Cazotte, *La guerre de l'Opéra* (1753), p. 22 : « Je sens la joie ivre des vendangeurs du ballet de *Platée*. » Notez la force de l'expression, qui révèle l'intensité de l'effet produit. Il s'agit des danses du prologue.

3. *Les Bijoux indiscrets*, ch. XIII (éd. Assézat, IV, 175).

aspect formel de la musique de danse de Rameau se concilie avec la recherche de l'expression dramatique.

LES DIFFÉRENTS TYPES DE DANSES

Une grande partie de la musique de danse des opéras de Rameau porte des titres correspondant aux différents types de danses qui étaient alors à la mode dans la société : gavotte, rigaudon, menuet, passepied, etc. C'est là un usage courant de l'opéra français depuis ses origines. Au premier abord, on pourrait croire qu'il s'agit simplement des danses du bal, transportées sans modification sur la scène, et qu'elles ne contiennent rien, ni dans la chorégraphie, ni dans la musique, qui puisse se rattacher avec précision aux circonstances du drame. En réalité, ces sortes de danses peuvent parfaitement recevoir du danseur une interprétation dramatique, si le compositeur a su leur donner un contenu musical significatif.

On n'a pas assez remarqué que, malgré leurs titres conventionnels, ces danses, en apparence stéréotypées, sont souvent employées pour des « ballets figurés » ou pour des pantomimes, c'est-à-dire pour une exécution chorégraphique qui doit être, par définition, expressive, variée et, en un mot, dramatique. Le *Tambourin* du divertissement final de *la Princesse de Navarre* comporte une pantomime assez compliquée, exécutée par l'Hymen et par l'Amour. La gavotte, le rigaudon, la sarabande, le menuet, le passepied, le tambourin, apparaissent couramment dans les « ballets figurés » des *Fêtes de l'Hymen* ou de *Naïs*[1]. La chaconne du premier acte de *Naïs* (scène 7) est très caractéristique à cet égard : elle accompagne à elle seule, les différentes épreuves des Jeux Isthmiques. Ces exemples suffiraient à montrer, si nous ne le savions encore par ailleurs, que la chorégraphie des danses consacrées, quand elles sont employées au théâtre, exige souvent du maître de ballet ou des premiers danseurs la création de véritables pantomimes, qui comportent les jeux de scène les plus variés [2].

Pour ce qui est de la musique, le choix même d'un type de danse déterminé est déjà, de la part du compositeur, un premier aperçu de l'expression qu'il compte donner à sa symphonie. Chacun des airs de danse traditionnels a un « caractère » général, qui doit être utilisé conformément à la situation et à la nature des personnages [3]. Le caractère tient surtout au mouvement et à la

1. *Les Fêtes de l'Hymen*, Prologue, I, 13 et 18 ; I, 5, 93 ; III, 3, 271 et 4, 300. — *Naïs*, Prologue, 5, 113 ; I, 7, 199 et 8, 241 ; II, 6, 332. — Cf. *Zaïs*, II, 4, 192.

2. Noverre se plaint que les passepieds et les menuets « de certains opéras » lui donnent beaucoup de peine à imaginer : « La monotonie de la musique m'engourdit et je deviens aussi pauvre qu'elle. » (*Lettres sur la danse*, [1760], p. 400.)

3. En 1715, J.-F. Rebel écrit précisément, pour M^lle^ Prévost, une suite de danses intitulée *les Caractères de la danse*, et destinée à illustrer la signification expressive

mesure, ou encore, beaucoup plus rarement, à certains détails de construction. Dans la plupart des cas, on pourrait presque considérer les titres habituels des danses de l'opéra comme des indications commodes de mesure et de mouvement, qui résument, d'une manière immédiatement compréhensible pour le public, l'expression dominante d'une symphonie chorégraphique. Aussi, pour en faire la description sommaire, c'est d'après ces particularités rythmiques qu'il convient de les classer.

Les *danses à deux temps* employées dans l'opéra de Rameau sont, par ordre croissant de vitesse, la gavotte, la bourrée, le rigaudon, le tambourin et la contredanse. On peut y ajouter les danses où chacun des deux temps comporte une division ternaire, et qui sont écrites à 6/4 ou à 6/8 : la loure, la forlane et la gigue.

La *gavotte* est la plus modérée des danses à deux temps. Elle est écrite le plus souvent à 2/2 et, sous sa forme normale, elle commence sur le second temps. Son expression la plus habituelle, dit un contemporain de Rameau, est « une gaieté vive et douce »[1]. Le mouvement peut d'ailleurs varier assez sensiblement, comme le prouvent les indications complémentaires que l'on rencontre parfois dans les partitions : *gavotte un peu lente*[2], *gavotte légère et gracieuse*[3], *gavotte gaie*[4], *gavotte vive*[5]. « Le mouvement de la gavotte, dit Rousseau dans son *Dictionnaire*, est ordinairement gracieux, souvent gai, quelquefois aussi tendre et lent. » Le *Dictionnaire portatif des beaux-arts* de Lacombe nous apprend de même que les temps de la gavotte peuvent être « quelquefois gais, quelquefois graves ». Ces variations de mouvement correspondent à certaines nuances secondaires, mais elles ne sont jamais assez fortes pour altérer profondément le caractère tempéré de l'expression. Grâce, douceur, joie naïve ou délicate, parfois presque populaire et parfois toute proche de la mélancolie, tel est l'éthos ordinaire de la gavotte.

des principales danses à la mode. Rameau lui-même a composé une symphonie du même genre pour la quatrième scène de *Pygmalion*, où « les Grâces instruisent la Statue et lui montrent les différents caractères de la danse ». — Cf. Rémond de Saint-Mard, *Réflexions sur l'opéra* (1741), p. 58-59.

1. Rémond de Saint-Mard, *Réflexions sur l'opéra* (1741), p. 58 : « Qu'on vous annonce par exemple une gavotte : vous compterez aussitôt sur un morceau de musique qui vous peindra une gaieté vive et douce. » — Rameau, dans son *Traité de l'Harmonie*, indique le mouvement de la gavotte, ainsi que celui de plusieurs autres danses, avec un court fragment mélodique en exemple. (Livre II, ch. XXVI, p. 160).

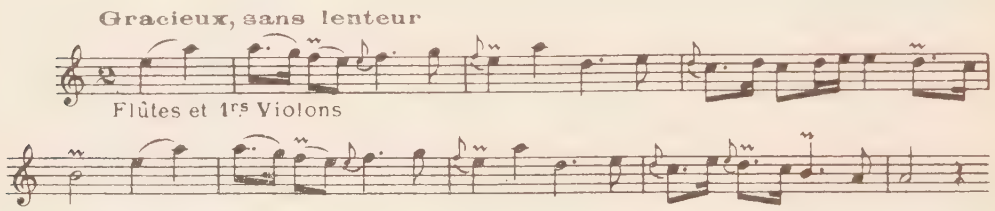
2. *Les Paladins*, II, 9, 129.

3. *Les Fêtes d'Hébé* (seconde version), II, 5, 420.

4. *Castor*, IV, 2, 157 (pour les Ombres heureuses). — On trouve une *gavotte gaie* faisant suite à une *gavotte gracieuse* dans la scène 4 de *Pygmalion* (p. 27-28).

5. *Zoroastre*, I, 3, 36, et V, 7, 307. Il y a également dans *Zéphyre* (5, 305) une délicieuse *gavotte vive*.

Très en vogue dès le début du XVII^e siècle, la gavotte figure dans notre théâtre musical depuis les origines. Lully et ses successeurs en ont fait un usage assez fréquent. Rameau l'a employée abondamment et d'une manière souvent très heureuse, comme le remarquent ses contemporains eux-mêmes. « M. Rameau, parmi nous, dit l'*Encyclopédie*, a beaucoup réussi dans les gavottes. » Outre les exemples qui viennent d'être mentionnés, rappelons, dans *Hippolyte*, les deux gavottes du prologue et celles du divertissement final [1] ; dans les *Indes Galantes*, la gavotte en rondeau de la fête du Soleil [2] ; dans le prologue de *Castor*, les deux gavottes lentes, dont la première est reprise par le chant [3] ; dans la troisième entrée des *Fêtes d'Hébé*, les deux gavottes en rondeau qui accompagnent les danses des bergers amoureux d'Églé [4]. Pour prendre un exemple moins connu, nous emprunterons à *Zoroastre* le refrain de l'ample *Gavotte en rondeau* par laquelle « les peuples élémentaires rendent hommage à Zoroastre » [5] :



La *bourrée*, plus rapide que la gavotte normale, est beaucoup moins fréquente, car elle n'a guère d'autre expression que la joie populaire ; et d'ailleurs, dans cet emploi, elle est le plus souvent remplacée par le rigaudon, qui se confond presque avec elle [6]. Sa vogue est nettement postérieure à celle de la gavotte et ce n'est qu'avec *Phaéton* (1683) que Lully l'introduira dans

1. Prologue, 5, 29, 30 (Reprise par le chant : « A l'Amour rendez les armes ») ; V, 8, 229-230.

2. II, 5, 145 (2^e *gavotte, en rondeau*).

3. Prologue, 2, 27-28. La première, en *la* majeur, était particulièrement appréciée par Berlioz, qui la trouve « gracieuse, tendre et empreinte d'une douce mélancolie ; cette mélodie, l'une des plus heureuses de la partition, revient..., sur les paroles *Renais plus brillante, Paix charmante !* avec lesquelles elle s'accorde parfaitement... ». (*De Rameau et de quelques-uns de ses ouvrages*, dans *Revue et gaz. musicale de Paris*, 1842, p. 442).

4. III, 6, 234-235. « Danses des bergers et d'Églé, la guirlande à la main ». — Dans *la Princesse de Navarre*, le dernier divertissement contient deux gavottes charmantes, pour flûtes avec accompagnement de cordes (p. 114 et 116). Celle du *Temple de la Gloire* (III, 3, 270) compte également parmi les plus agréables de Rameau.

5. III, 9, 152. Les peuples élémentaires sont les génies des éléments. Noter l'emploi de la gavotte pour des « ballets figurés ».

6. « Elle diffère peu du rigaudon » (*Encyclopédie*). « Mouret a fait de jolies bourrées ; il a porté ce genre d'airs et de danses dans ses ballets. On l'a peu suivi, cette danse ne paraissant pas assez noble pour le théâtre de l'Opéra. » (*Ibid*).

l'opéra [1]. Rameau remarque, dans son *Traité de l'Harmonie*, que la bourrée est ordinairement désignée « par le même mouvement que celui de la gavotte » [2], c'est-à-dire écrite à 2/2. Elle se distingue toutefois par certaines particularités rythmiques qui sont à peu près de règle : Elle commence par le dernier quart de la mesure, et elle admet souvent la syncope sur la seconde moitié du premier temps. La *Bourrée* dansée par les Thessaliens dans le prologue des *Fêtes d'Hébé* permet de se faire une idée suffisante du genre [3] :

Mais c'est le *rigaudon* qui est le type le plus courant de la danse à deux temps de mouvement vif [4]. Il n'apparaît dans l'opéra que vers la fin du XVII[e] siècle et Lully ne semble pas l'avoir employé [5]. Le rigaudon appartient ainsi presque entièrement au XVIII[e] siècle. Il est surtout à la mode pendant le règne de Louis XV, et c'est dans l'œuvre de Rameau que l'on en trouve les plus beaux spécimens. Il s'écrit à 2/2 ou à 2/4, et il commence, comme la bourrée, sur le dernier quart de la mesure. Il convient à toutes les expressions animées de la joie : Joie populaire, comme l'admirable *1[er] Rigaudon en tambourin* du troisième acte d'*Hippolyte*, qui fait un peu songer à l'entrain robuste de Haendel, mais avec plus de feu et de nerf [6]. Joie aimable et gracieuse, comme les deux *Rigaudons en rondeau* de la première entrée des *Indes galantes* [7] ou les célèbres rigaudons de *Dardanus* [8]. Joie pure et presque céleste, comme les deux

1. Prologue, p. 34 : « *Bourée* (sic) pour les suivants de Saturne et les suivantes d'Astrée». — En 1668, De Pures considère encore la bourrée (ainsi que le menuet) comme une « nouvelle invention » (*Idée des spectacles...*, p. 279 ; passage cité plus loin, p. 408, n. 4).

2. Livre II, chapitre XXVI, p. 160.

3. Prologue, 4, 26.

4. « Son mouvement est toujours vif » (Lacassagne, *Traité général des éléments du chant*, 147). — « On trouve *Rigodon* dans le Dictionnaire de l'Académie ; mais cette orthographe n'est pas usitée. J'ai ouï dire à un maître à danser que le nom de cette danse venait de celui de l'inventeur, lequel s'appelait *Rigaud*. » (Rousseau, *Dictionnaire*.)

5. On trouve déjà le « rigaudon » dans la *Circé* de Desmarets (1694) et dans l'*Issé* de Destouches (1697).

6. III, 8, 147. — Cf. le rigaudon de la troisième entrée des *Fêtes d'Hébé* (III, 6, 235).

7. I, 6, 102. Le second est ensuite chanté par Émilie, avec de légères variantes.

8. I, 3, 85-86. 1[er] et 2[e] rigaudons, qui forment, par leur réunion et par la reprise du premier, un ensemble symphonique assez étendu. La version de 1744 donne, pour la seconde partie du deuxième rigaudon, une variante intéressante (*Appendice*, I, 2, 5.)

rigaudons du dernier acte de *Zoroastre*, dont le premier n'est pas sans analogie avec les mélodies séraphiques qui terminent le *Faust* de Schumann [1] :

Le *tambourin*, originaire de Provence, est encore plus animé que le rigaudon. Il convient surtout à l'expression de la joie folle et endiablée, que le danseur traduit de son côté par les bonds et les gambades de la danse haute. C'est le triomphe de la Camargo [2]. C'est la danse que le vieux Géronte des *Talents à la mode* défend à sa fille Mélanie [3]. On peut se rendre compte de la véhémence de l'exécution par la description que Mélanie fait de son amoureux dansant le tambourin :

> Dans un tambourin, c'est l'image
> D'un vent subit et furieux,
> Qui brise, qui détruit, bouleverse, ravage ;
> Et c'est ainsi qu'au bal il a frappé mes yeux [4].

Le tambourin, comme le rigaudon, est écrit à 2/2 ou à 2/4, mais il commence sur le début du premier ou du second temps, plus fréquemment sur le second. Autant que possible, « la basse doit refrapper la même note, à l'imitation du tambourin », instrument de percussion dont les Provençaux accompagnent cette danse et qui lui a donné son nom [5]. Comme danse de théâtre, le tambourin est une forme particulière à la musique du XVIII[e] siècle : on ne le trouve pas chez Lully, et ce n'est guère avant la Régence qu'il fait son apparition dans l'opéra. Sa vogue bat son plein au moment où Rameau écrit pour le théâtre.

Rameau a largement sacrifié à cette mode, et les tambourins sont nombreux dans ses opéras. Mais il leur a donné des caractères si variés, des mélodies si originales, que les lullistes en sont scandalisés. « Mon tambourin est follement

1. *Zoroastre*, V, 7, 295. Dans le *Ballet figuré* par lequel les prêtres et les peuples des Éléments conduisent « les bergers timides » dans le « Temple auguste » de la Lumière.

2. Noverre, *Lettres sur la danse* (1760), p. 164.

3. « Dansez le menuet, mais point de tambourin ». De Boissy, *Les Talents à la mode* (1739), I, 3, 11.

4. *Ibid.*, II, 3, 57. — Ces mouvements violents comportaient parfois certains gestes osés, d'un grand effet sur le public. Nous savons, par un curieux *Mémoire pour l'Ambassadeur de Malte contre la demoiselle Prévost*, conservé à la Bibliothèque de l'Arsenal (ms. 3137), que M[lle] Prévost fascinait les spectateurs « dans les molles attitudes d'une sarabande ou dans les positions lascives d'un tambourin ». Cité par de La Laurencie, *Les Rebel* (*Recueil de la Société internationale de musique*, 1906, p. 277).

5. Rousseau, *Dictionnaire*. Cf. Lacassagne, *Traité général des éléments du chant*, 184.

Mademoiselle Sallé. Estampe de Larmessin, d'après Lancret
(Bibliothèque Nationale)

burlesque », dit le musicien Harmoniphile, disciple de Rameau, dans la comédie des *Talents déplacés* (1744) [1]. Entendez que la mélodie, au lieu d'être simplement coulante et dansante, a toujours une personnalité très accusée. Tout le monde connaît le célèbre tambourin des *Pièces de clavecin* de 1724, repris dans les *Fêtes d'Hébé* avec une riche orchestration. Mais le même opéra-ballet en contient quatre autres, dont le premier présente un rythme particulièrement vigoureux et original [2]. La joie exultante, dionysiaque, s'épanouit d'une manière magnifique dans les deux tambourins accouplés du prologue de *Dardanus*. On peut s'en faire une idée par le début du premier [3] :

Le tambourin apparaît dans la plupart des œuvres de théâtre de Rameau, presque toujours avec ce même caractère de jubilation frénétique, mais chaque fois avec des mélodies profondément différentes, qui suggèrent aux danseurs les interprétations les plus variées [4].

La *contredanse* est vive, comme le tambourin, généralement écrite à 2/2, et commence sur le second temps de la mesure. Mais, outre qu'elle ne comporte pas les notes de basse répétées qui caractérisent le plus souvent le tambourin, elle s'en distingue surtout par son caractère collectif et plus exclusivement populaire. Au bal, elle « s'exécute à quatre, à six et à huit personnes..., après les menuets, comme étant plus gaie et occupant plus de monde » [5]. C'est elle qui donnera naissance à l'usage du *quadrille*. Sur la scène, elle convient aux réjouissances populaires, aux ébats de la foule, et elle complète à merveille les chants joyeux du chœur dans le divertissement final. Aussi, sa mélodie est-elle toujours simple, entraînante et facile à retenir.

1. Par Guyot de Merville (*Théâtre*, II, 323). Cité dans Cucuel, *La critique musicale dans les « revues » du XVIII^e siècle* (*Année musicale*, 1912, 170).

2. *Fêtes d'Hébé*, I, 5, 74 (*Premier tambourin*). Signalons encore, dans la même entrée, le 2^e *tambourin* de la scène 8 (p. 111). — Le tambourin tiré des pièces de clavecin se trouve dans la 3^e entrée (7, 245).

3. *Dardanus*. Prologue 2, 49-50. Voir aussi les deux tambourins du 3^e acte (3, 176-177). Cf. le tambourin du prologue de *Castor* (2, 30).

4. Dans le divertissement final de *la Princesse de Navarre*, Rameau a même employé le tambourin pour accompagner une pantomine (p. 136-138) : « L'Hymen et l'Amour forment une danse caractérisée ; ils se fuient, ils se chassent tour à tour ; ils se réunissent, ils s'embrassent et changent de flambeau ». Il y a en réalité trois tambourins successifs : un « majeur », un « mineur » et un autre « majeur ».

5. Rousseau, *Dictionnaire de musique*.

La contredanse a été importée d'Angleterre à la fin du XVII^e siècle [1]. Presque aussitôt, elle fait fureur à la cour comme à la ville, et elle ne tarde pas à paraître au théâtre. Campra introduit une « contredanse » en rondeau à trois couplets dans les *Fêtes Vénitiennes* (1710), à la fin de l'entrée des *Sérénades*. Mouret emploie plusieurs fois la danse nouvelle dans ses opéras-ballets [2]. Rameau, en l'admettant dans certaines de ses œuvres dramatiques, ne fait donc que se conformer à une tradition déjà bien établie. A vrai dire, les allures familières de la contredanse conviennent surtout aux œuvres légères, à certains opéras-ballets, à la comédie lyrique et aux pièces en un acte. Ce n'est qu'exceptionnellement que Rameau l'a employée dans la tragédie, au deuxième acte de *Zoroastre*, pour le divertissement du mariage des deux Indiens [3]. Dans l'opéra-ballet, un des spécimens les plus agréables de contredanse est celle qui termine la troisième entrée des *Fêtes d'Hébé* [4] :

Pour les comédies lyriques, on trouve une contredanse dans le prologue de *Platée* et une dans chacun des trois actes des *Paladins* [5]. Plusieurs pièces en un acte utilisent la contredanse dans la scène finale : telles sont *Pygmalion*, *Daphnis et Eglé*, *La Naissance d'Osiris*, *Zéphyre*. Parfois, le chœur se mêle à la danse, en chantant sur le même thème, comme dans *la Naissance d'Osiris*. Une pastorale héroïque en trois actes, *Acante et Céphise*, fournit un exemple remarquable de la réunion du chœur avec la contredanse finale. A la fin du dernier acte, le thème joyeux et populaire de la contredanse est repris par le chœur, dont il met en relief le vers principal : « Vive la race de nos rois » [6].

1. Le mot vient de l'anglais *country-dance*, danse de campagne : le terme *country*, campagne, a été confondu avec le français *contre*. — On trouve la contredanse dès 1700 dans le « recueil de danses » de Feuillet et Pécour. En 1706, Feuillet publie un *Recueil de contredanses*, qui contient des contredanses anglaises et des contredanses françaises.

2. Notamment dans les *Fêtes de Thalie* (III, 5, 246) et dans les *Amours des Dieux* (III, 6, 58). On trouve également une contredanse dans le divertissement chinois du 1^er recueil de *Divertissements du Théâtre Italien* publié par Mouret en 1718.

3. II, 4, 89. Cette *Contredanse*, d'une belle inspiration populaire, sera conservée dans la version de 1756, mais sous le titre de *Tambourin en rondeau* (III, 6, 143).

4. III, 7, 268. — Pour le prologue des *Indes galantes*. Rameau avait également écrit une *contredanse* qui ne se trouve que dans la partition manuscrite de la Bibliothèque de l'Opéra (*Appendice*, p. *411*). Dans *les Surprises de l'Amour* (version 1757), *la Lyre enchantée* se termine par une contredanse du plus haut intérêt (*Appendice*, p. 310).

5. *Platée*, Prologue, 3, 47. *Les Paladins*, I, 6, 57 ; II, 9, 130 ; III, 4, 174. — Les contredanses sont plus fréquentes dans les dernières œuvres de Rameau.

6. Le livret de Marmontel donne, à cet endroit, une indication très suggestive : « Pen-

Les danses à deux temps que nous venons d'examiner ont entre elles une parenté évidente, et l'on passe de l'une à l'autre par des degrés insensibles. Outre les nuances de mouvement que peut comporter chaque danse, il n'est pas sans exemple que le même air, utilisé deux fois dans l'œuvre de Rameau, soit désigné par deux titres différents. La *Contredanse* finale de la première version des *Fêtes d'Hébé* devient la *Gavotte en rondeau* qui termine la série des danses ajoutées par Rameau à la 2e entrée pour les représentations de la Barbarina[1]. De même la *Contredanse* de *Zoroastre* sera reproduite dans la version de 1756 sous le titre de *Tambourin en rondeau.*

Enfin, il y a certaines danses à deux temps où chaque temps de la mesure comporte la division ternaire et qui sont écrites à 6/4 ou à 6/8. On rencontre quelquefois ces mesures pour la contredanse elle-même[2]. Mais ce sont là des exceptions, et les mesures composées à deux temps ne sont guère représentées dans les danses de l'opéra de Rameau que par la loure, la forlane et la gigue.

La *loure* est la plus lente de ces sortes de danses. Elle est écrite le plus souvent à 6/4, bien qu'elle admette parfois d'autres notations. « Elle commence ordinairement par une croche brève qui fait le milieu du second temps[3]. » Le rythme ainsi déterminé ( ) se répète fréquemment au cours du morceau, comme d'ailleurs dans la plupart des airs populaires de mesure composée, tels que la sicilienne. Il arrive parfois que des syncopes sur les 3e et 5e noires évoquent la mesure à 3/2. La lenteur des mouvements de la loure exige des danseurs des qualités particulières de force et d'aplomb. Son expression habituelle est la grâce digne et décente.

La loure, absente du théâtre de Lully, apparaît dans l'opéra français vers la fin du XVIIe siècle. Campra l'emploie en 1697 dans le prologue de *l'Europe galante*[4]. Mouret, dans la « noce de village » des *Fêtes de Thalie* (1714), introduit une *Loure pour les mariés,* qui est considérée comme un modèle du genre[5].

dant le chœur, toute la danse forme un ballet général sur une contredanse, que tous les instruments jouent, et qui sert d'accompagnement à ce chœur, à la fin duquel tout le monde se retire en chantant et en dansant. »

1. *Fêtes d'Hébé, Appendice* n° 6, p. *430-431.*

2. La contredanse des *Fêtes Vénitiennes* de Campra est à 6/4 (*Les Sérénades*, 6, 319). Chez Rameau, celle du troisième acte des *Paladins* est à 6/8 (III, 4, 174).

3. Lacassagne, *Traité général des éléments du chant*, I, 47. — Le terme de *Loure* désignait primitivement une espèce de musette, sur laquelle on jouait l'air du même nom.

4. Prologue, 2, 32 (*Loure pour les Ris et les Plaisirs*).

5. *Fêtes de Thalie*, II, 5, 158. Citée comme exemple de loure dans *La musique théorique et pratique dans son ordre naturel* (1722), p. 47. — Pour sa tragédie lyrique de *Pirithoüs* (1723), Mouret écrit deux loures (I, 4, 38 et V, 2, 235), dont la première s'intitule *Loure pour les Centaures.*

Rameau a fait un usage assez fréquent de la loure, et il l'a fortement marquée de son empreinte par des mélodies très personnelles. Celle de l'acte des *Incas*, dans la scène de l'adoration du soleil, mériterait d'être citée comme type normal de la loure à 6/4, et comme exemple de mélodie caractérisée [1]. Mais le charme de la *Loure un peu gaie* des Ombres heureuses de *Castor* est encore plus séduisant, bien que la légère animation du mouvement ait entraîné, exceptionnellement, la notation à 6/8 [2]:

Parfois, le mouvement, au lieu de s'animer, se ralentit; la division ternaire passe alors au premier plan, et la loure, chez Rameau comme chez ses devanciers, se trouve écrite à trois temps. Telle est la *Loure grave* des *Fêtes d'Hébé*, d'une expression si pénétrante [3] :

Il faut signaler particulièrement, dans le même genre, la *Loure très grave* de *Pygmalion*, celle de *Dardanus*, et surtout celle de *Zoroastre*, qui a le caractère d'une adoration religieuse [4]. On voit quelle variété d'aspects présente chez Rameau le genre de la loure, suivant les exigences de l'expression dramatique. Les doléances des lullistes témoignent, indirectement, de l'originalité de

1. *Indes galantes*, II, 5, 140. Voir aussi la loure de la seconde version des *Fêtes d'Hébé*, parmi les danses que Rameau écrivit pour la Barbarina (II, scène finale, p. 429). — Dans *Platée* (III, 5, 227), on trouve une loure burlesque, où « les trois suivants de Momus sous la forme des Grâces, dansent comiquement ».

2. *Castor*, IV, 2, 152. Paraphrasée ensuite par le chant d'une Ombre.

3. III, 7, 240. On trouve encore une loure à trois temps dans *le Temple de la Gloire* (II, 1, 167), et une autre dans *Naïs* (III, 5, 445, *Appendice*), qui sera reprise avec un autre ton dans le divertissement chinois des *Paladins* (III, 4, 166). — La loure de *l'Europe galante* de Campra (Prologue, 2, 32) est également écrite à trois temps.

4. *Pygmalion*, 4, 28; *Dardanus* (version 1744), III, 6, *19*. — La loure de *Zoroastre*, donnée en appendice dans la partition de 1749, doit être placée, selon les indications de Rameau, après la *Gavotte en rondeau* du troisième acte, dans le ballet figuré par lequel « les peuples élémentaires rendent hommage à Zoroastre » (III, 9, p. 153 de l'éd. Michaëlis, où cette loure est placée par erreur à la fin de l'œuvre). Conservée dans la version 1756, mais transposée de *la* en *sol* majeur, et placée au 3e acte (sc. 6,), après l'ensemble « O Lumière vive et pure ».

Rameau en cette matière : ils se plaignent que dans « le système nouveau », « la loure est extravagante »[1].

La *forlane*, venue d'Italie à la fin du XVII^e^ siècle, est plus rapide que la loure, mais présente des caractères rythmiques analogues. Sa mesure est à 6/4 ou à 6/8 ; « elle se bat gaiement, et la danse est aussi fort gaie. On l'appelle *forlane* parce qu'elle a pris naissance dans le Frioul, dont les habitants s'appellent Forlans »[2]. Il semble que ce soit Campra qui l'ait introduite dans l'opéra français avec *l'Europe galante* (1697), dont la forlane, pleine d'entrain et de saine joie, resta longtemps célèbre[3]. La plus grande vogue de la forlane se produit surtout sous la Régence et pendant les années immédiatement postérieures[4]. Rameau ne l'a employée qu'assez rarement. On peut citer celle qu'il a ajoutée aux *Indes galantes*, celle du *Temple de la Gloire* et celle des *Sybarites*, qui est particulièrement agréable[5].

La *gigue*, d'origine anglaise, est la plus rapide des danses de mesure composée. Elle est « vive et un peu folle »[6]. Le rythme de sicilienne y est au moins aussi fréquent que dans la loure ou dans la forlane. « La gigue, dit d'Alembert dans l'*Encyclopédie*, n'est proprement qu'une espèce de loure dont le mouvement est accéléré. » Sa mesure est généralement à 6/8, bien que l'on rencontre aussi la notation à 6/4. Rameau, dans son *Traité de l'Harmonie* (p. 160), distingue la gigue française de la gigue italienne, illustrée par Corelli, et qui admet également la mesure à 9/8 et à 12/8. Le mot apparaît dans quelques-uns des derniers opéras de Lully, tels que *Persée*, *Amadis* et *Roland* ; mais la chose est beaucoup plus ancienne, comme on peut le voir par le duo des vieillards, au 2^e^ acte de *Thésée*. La gigue est très à la mode vers la fin du règne de Louis XIV et sous la Régence, surtout dans la musique instrumentale de concert. Dans l'opéra, elle n'est employée qu'avec discrétion, sans doute à cause de son rythme très défini, qui deviendrait monotone s'il était trop souvent entendu[7]. La vogue

1. Carolet, *L'intrigue inutile* (1736), comédie citée par Cucuel, *La critique musicale dans les « revues » du XVIII^e^ siècle* (*Année musicale*, 1912, p. 168).

2. Rousseau, *Dictionnaire de musique*. Il ajoute que la forlane « est fort commune à Venise, surtout parmi les gondoliers ».

3. Troisième entrée (*l'Italie*), scène 3, p. 126. Campra emploie également la forlane dans *le Carnaval de Venise* (scène dernière) et *les Fêtes Vénitiennes* (*Le Bal*, 6, 260).

4. Dès 1705, le futur Régent introduit une forlane au 5^e^ acte de son opéra de *Penthée* (p. 471 du manuscrit de la Bibliothèque de l'Arsenal). — En 1725, le maître de danse Jean Rameau donne la chorégraphie de la *Forlane* et de la *Nouvelle Forlane* dans son *Abrégé de la nouvelle méthode dans l'art d'écrire ou de tracer toutes sortes de danses de ville.*

5. *Indes galantes* (*Appendice* de l'éd. Durand, p. 415) ; — *Temple de la Gloire*, II, 2, 227 (pour la suite de Bacchus) ; — *Sybarites*, 4, 236.

6. Rémond de Saint-Mard, *Réflexions sur l'opéra* (1741), p. 58-59. La gigue se rattache au genre de danses animées qu'on appelait alors *canaries* et dont on trouve un exemple dans l'*Armide* de Lully (IV, 2).

7. Destouches a fait un usage très heureux de la gigue dans *Issé* (II, 3, 122) et dans *Omphale* (II, 3, 138).

de la gigue ne se prolonge guère au-delà de 1760; et, dès 1767, Rousseau peut écrire, dans son *Dictionnaire* : « Ces airs sont entièrement passés de mode; on n'en fait plus du tout en Italie et l'on n'en fait plus guère en France [1]. »

La gigue ne se rencontre pas souvent dans l'opéra de Rameau. Il semble l'avoir considérée comme d'un emploi plutôt exceptionnel au théâtre. Ce qui est certain, c'est qu'elle ne figure pas dans la scène 4 de *Pygmalion*, où « les Grâces instruisent la Statue et lui montrent les différents caractères de la danse », alors que les principaux types de danses y sont représentés. D'ailleurs, les rares spécimens de gigue que l'on trouve dans les opéras de Rameau ont été traités par lui avec un soin particulier et avec la préoccupation évidente d'en varier le caractère selon la situation dramatique. « Gigue archi-savante », lui reprochent les lullistes [2], et l'on comprend leur effarement. Ce n'est plus seulement la mélodie joyeuse et entraînante, qui était presque de règle pour ces sortes de danses. C'est la jubilation profonde des Astres dans le divertissement cosmique de *Castor* [3]. Ce sont les souples ébats de la fête nuptiale de *Zoroastre* [4] :

Ce sont les grâces et les séductions des Nymphes des *Fêtes de Polymnie*, qui tentent d'attendrir le cœur farouche de Zimès. Ici, la gigue est seulement « un peu gaie », et cet alanguissement significatif, très rare dans ce genre de danse, fait valoir les inflexions caressantes de la mélodie [5].

Les *danses à trois temps* présentent également un certain nombre de types caractéristiques, consacrés par l'usage. Déjà les danses à deux temps composés participent plus ou moins de la division ternaire, et l'on a même vu que la loure se bat, dans certain cas, à quatre temps. Parmi les danses qui sont

1. Toutefois en 1766, Lacassagne, dans son *Traité général des éléments du chant* (p. 167), consacre encore un petit article à la gigue, comme aux autres airs de danse.

2. Carolet, *L'intrigue inutile* (1736), passage cité plus haut, p. 397, n. 1.

3. V, 7, 213. D'une mélodie très nuancée et d'une polyphonie très délicate.

4. II, 4, 81. On remarquera l'absence de carrure. — Il y a encore dans *Zoroastre* une autre gigue, donnée en appendice par la partition de 1749, et qui doit être placée dans le *Ballet figuré* du 3e acte (scène 9).

5. *Fêtes de Polymnie*, III, 6, 444 (version 1753). — Citons encore la gigue du *Temple de la Gloire* (III, 4, 366-368), dont Rameau a écrit deux versions différentes.

uniquement à trois temps, celles que Rameau emploie dans ses opéras sont, par ordre croissant de vitesse, la sarabande, la chaconne, le menuet et le passepied.

La *sarabande* est la plus lente des danses à trois temps [1]. « C'est une espèce de menuet lent » [2]. Pour ce qui est de l'expression, elle fait déjà pressentir les largos et les adagios de la symphonie classique. Elle a souvent, comme eux, un caractère élégiaque et presque méditatif. « La sarabande, toujours mélancolique, respire une tendresse sérieuse et délicate [3]. » L'exécution chorégraphique est empreinte de noblesse ou de grâce alanguie, avec de « molles attitudes » [4] et une mimique nuancée qui se transforme souvent en véritable pantomime.

La sarabande est, comme la gavotte, une des plus anciennes danses de l'opéra. On la trouve mentionnée dans les recueils d'airs et dans les textes littéraires dès le début du XVII[e] siècle. Elle est probablement venue d'Espagne, et son nom est emprunté à l'espagnol *zarabanda* [5]. Malgré son antiquité, la sarabande ne se rencontre presque jamais, du moins avec ce titre, dans l'opéra de Lully. Il semble qu'elle y apparaisse pour la première fois avec *Armide* (1686) [6]. Les successeurs de Lully l'emploient un peu plus souvent. Campra, dans *l'Europe galante*, termine par une sarabande très mélodieuse l'entrée consacrée à *l'Espagne*. Celle que Destouches écrivit pour *Issé* fit fureur à la cour et resta longtemps célèbre [7]. D'ailleurs, le caractère même de la sarabande ne convient qu'à un petit nombre de situations, et le compositeur ne peut pas y avoir recours aussi souvent qu'à certaines danses plus animées.

Avec cette réserve, on peut dire que Rameau a fait de la sarabande un usage plus fréquent que ses devanciers. Il la considérait sans doute comme un cadre commode pour les inspirations larges et soutenues. Si la sarabande ne figure pas dans *Hippolyte* ni dans *Dardanus*, il y en a une exquise au deuxième acte de *Castor*, dans la pantomime par laquelle Hébé et les Plaisirs célestes essayent

1. Ce classement par ordre de vitesse, tant pour les danses à deux temps que pour celles à trois temps, est donné par l'ouvrage anonyme déjà cité, *La musique théorique et pratique dans son ordre naturel* (1722) : « La mesure à trois temps a cinq degrés de mouvement, savoir : fort grave, grave, léger, vite et très vite, dont les modèles sont : ... Pour le grave, la sarabande, la passacaille et la courante » (p. 29). Nous reparlerons de la passacaille à propos de la chaconne. Quant à la courante, que Rameau emploie encore dans ses pièces de clavecin, elle ne se rencontre pas dans ses opéras.

2. Lacombe, *Dictionnaire portatif des beaux-arts*.

3. Rémond de Saint-Mard, *Réflexions sur l'opéra* (1741), p. 59.

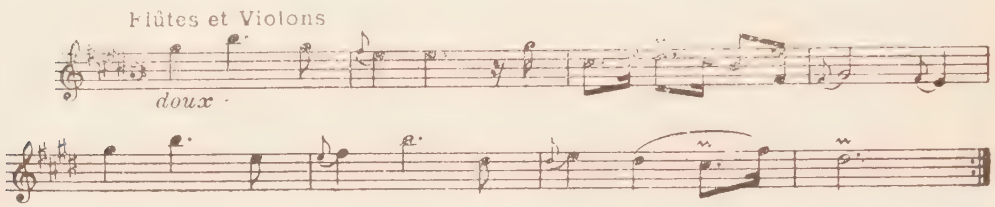
4. Voir plus haut, p. 392, n. 4.

5. Cependant Noverre affirme qu'elle est originaire de Pologne : « Notre antique sarabande et notre courante nous sont arrivées en ligne directe de Cracovie. » (*Lettres sur les arts imitateurs* [1807], II, 90.)

6. I, 3, 83 (*Sarabande*).

7. IV, 2, 191. Dans le prologue des *Eléments*, il y en a une charmante pour les Suivants de Vénus.

d'empêcher Pollux de descendre aux enfers [1]. *Zoroastre* en contient deux qui sont deux petits chefs-d'œuvre, l'une dans la cérémonie nuptiale du deuxième acte, et l'autre au début du *Ballet figuré* du troisième acte, quand « les Peuples Élémentaires distribuent à Zoroastre les talismans ». La mélodie de cette dernière, admirable de noblesse et de pureté, évoque un instant le fameux largo du *Sersè* de Hændel [2] :



Deux sarabandes encore dans la brève partition de la *Princesse de Navarre*, dont la première, pour l'entrée des Grâces, est d'un charme mélancolique tout à fait prenant [3]. Deux aussi dans le seul acte de *Zéphyre*, l'une et l'autre pour des pantomimes [4]. Signalons enfin, pour son caractère dramatique, la sarabande que Rameau a introduite dans la nouvelle version des *Fêtes d'Hébé*, et qui, dit un contemporain, « peint toute l'onction et toute la ferveur d'une prière » [5].

La *chaconne*, dont le mouvement tient le milieu entre celui de la sarabande et celui du menuet, mériterait une place à part, à cause de sa forme spéciale. Tandis que les autres danses de l'opéra sont construites selon l'une des deux coupes usuelles, binaire ou rondeau, on sait que la chaconne est composée d'un nombre indéterminé de couplets placés bout à bout, et qui ont tous, du moins en principe, la même basse. Cette particularité de construction, qui lui est commune avec l'ancienne passacaille [6], permet de donner à la chaconne une étendue

1. II, 5, 102. Elle forme le *Deuxième air pour Hébé et ses suivantes*. Elle est chantée ensuite par une suivante d'Hébé (« Voici des Dieux l'asile aimable »).

2. III, 9, 148. Ce morceau reproduit en partie la belle *Sarabande* des *Nouvelles pièces de clavecin*.

3. Au début du divertissement de l'acte II (p. 37). L'autre se trouve dans le divertissement final (III, 112).

4. 7, 318, pour la pantomime d'un Zéphyr et d'une Nymphe (la seconde partie, plus développée, se superpose au chant de Zéphyrs en un ensemble très délicat) ; et 8, 336 (*Sarabande pour les fleurs* : « Nymphes et Zéphyrs rendant hommage à Flore »).

5. *Observations sur les écrits modernes*, t. XXXII, p. 161 (30 mars 1743). Ce morceau porte le double titre : *Air pour les prêtresses, Sarabande* (II, 5, *418*). — Voir encore la sarabande de *Zaïs* (Prol., 3, 60) et celle des *Paladins* (II, 9, 116 : *Sarabande sans lenteur*).

6. La passacaille est une sorte de chaconne lente, dont le mouvement s'apparente à celui de la sarabande. Employée par Lully dans *Persée*, dans *Armide* et dans *Acis et Galathée*, elle n'apparaît pour ainsi dire jamais dans le théâtre de Rameau. Toutefois, la *Chaconne* du *Temple de la Gloire* (III, 5, 306) était primitivement intitulée *Passacaille*, comme le montre l'autographe de la première version. (Voir *Appendice*, p. 370 et *Commentaire*, p. LXXXIV).

très supérieure à celle des autres danses. Aussi la chaconne est-elle employée, dans l'opéra, pour des manifestations importantes, et assez prolongées, de l'élément chorégraphique : évolutions scéniques ou pantomimes collectives exigeant un certain temps [1], exhibition complaisante d'un danseur cher au public [2], ballet d'ensemble pour le divertissement final.

La chaconne « se marque à trois temps modérés et commence au second »[3]. Son mouvement, intermédiaire entre le « grave » et le « vite », est qualifié de « léger » par le théoricien de 1722 [4]. Ce mouvement modéré permet à la chaconne de se prêter aux situations les plus diverses et d'effleurer toutes les expressions, mais sans se concentrer sur aucune :

> Amusante sans bassesse,
> Sérieuse sans tristesse,
> Et vive avec majesté [5].

Ce caractère un peu neutre, joint à la multiplicité des couplets, risque d'engendrer, à la longue, une certaine monotonie, si le musicien ne sait pas renouveler suffisamment l'intérêt mélodique, comme Rameau y a le plus souvent réussi [6]. Il faut, dit Rousseau dans son *Dictionnaire*, « varier tellement les couplets qu'ils contrastent bien ensemble, et qu'ils réveillent sans cesse l'attention de l'auditeur. Pour cela, on passe et repasse à volonté du majeur au mineur, sans quitter pourtant beaucoup le ton principal, et du grave au gai, ou du tendre au vif, sans presser ni ralentir jamais la mesure ».

Venue d'Espagne, la chaconne tire son nom du mot espagnol *chacona*, qui est lui-même d'origine basque. Elle est très répandue au XVII[e] siècle, tant dans la musique de chant que dans la musique instrumentale. Lully nous en a laissé dans ses opéras quelques exemples, dont le plus remarquable est sans doute celle de *Phaéton* [7]. Ses successeurs en multiplient encore l'emploi, et l'introduisent naturellement dans le genre nouveau de l'opéra-ballet. Campra

1. Par exemple, les concours des Jeux Isthmiques au premier acte de *Naïs* (scène 7).

2. Dupré obtenait régulièrement, dans les chaconnes, un succès irrésistible (V. Grimm, *Le petit prophète de Bœmischbroda*, chap. VII).

3. Lacassagne, *Traité général des éléments du chant*, 146.

4. *La musique théorique et pratique...*, 29 (Voir plus haut, p. 399, n. 1).

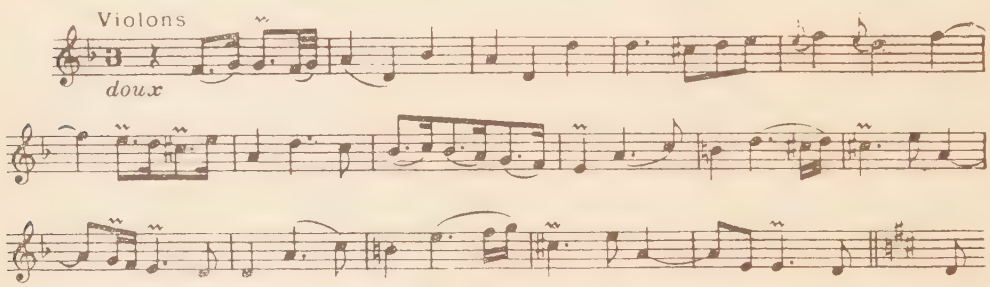
5. Le Roy, *Ode de la danse* (1714), citée par Bonnet, *Histoire de la danse*, 142-143.

6. Ancelet, dans ses *Observations sur la musique* (1757), se plaint de ces « longues chaconnes, qui ne représentent que de belles attitudes et des pas réguliers » (p. 34). Et plus tard, Chabanon, à propos de la reprise de *Castor* en 1772, souhaite « que ces morceaux soient moins longs. L'auteur a beau en diversifier les couplets, l'uniformité du mouvement primitif s'y fait sentir et produit de la monotonie ». *Sur la musique, au sujet de Castor* (*Mercure*, avril 1772, I, 178).

7. II, 5, 151. Cf. *Cadmus*, I, 4, 82 et *Psyché*, V, 4, 235. — La chaconne qui termine le ballet des *Saisons*, de Colasse, est également de Lully.

en met une dans *l'Europe galante* et plus tard dans *les Fêtes Vénitiennes*, comme Destouches dans *les Eléments*.

Rameau se conforme très volontiers à cette tradition. Presque toutes ses œuvres marquantes contiennent une chaconne, généralement très ample, d'une belle inspiration mélodique, et écrite avec un réel souci de la variété. Dès *Hippolyte*, la chaconne apparaît dans le divertissement final, avec un caractère gracieux que soulignent encore les nuances d'instrumentation et de sonorité. L'apothéose astronomique de *Castor* culmine dans une vaste chaconne de 200 mesures, d'une construction très souple et d'une mélodie tour à tour brillante et expressive. La première version de *Dardanus* se termine par une chaconne encore plus longue (220 mesures), dont le thème assez simple est rehaussé par une orchestration très séduisante. Mais la chaconne la plus célèbre de Rameau est celle des *Indes galantes*, où triomphait Dupré, et qui forme la conclusion de l'acte des *Sauvages* [1]. Elle a un caractère de joie saine, tour à tour vigoureux et doux, guerrier et pastoral, qui évoque par moments l'inspiration de Haendel. Voici le début de la mélodie, qui se développe ensuite surtout en majeur :



« Que ne pourrait-on pas dire, s'écrie d'Aquin, de la *Chaconne*, qui termine cet acte admirable ? L'harmonie et la noblesse sont déjà un grand mérite, mais c'est surtout la variété dont elle est remplie qui la distingue de toutes les pièces en genre, dans lesquelles on trouve communément assez de monotonie. Un génie créateur est exempt de ce défaut » [2].

1. *Indes galantes*, IV, 6, 271. (209 mesures). Précédée de la mention suivante : « L'entrée finit par un ballet général des guerriers français et sauvages, de Françaises en amazones, de bergers et bergères de la colonie, au bruit des trompettes et au son des musettes. » Cette chaconne provenait sans doute de *Samson* (V. *Journal de Paris*, 5 janvier 1777).

2. *Siècle littéraire de Louis XV*, I, 73. — Il faudrait encore citer la chaconne des *Fêtes d'Hébé* (II, 5, 157) « pas de cinq » qui forme la fin de l'oracle dansé ; celle du *Triomphe de la Gloire* (III, 5, 306), entrecoupée de chants ; celle des *Fêtes de Polymnie* (I, 2, 116), empruntée à *la Princesse de Navarre* (III, 5, 79) ; celle de *Naïs* (I, 7, 199) pour les Jeux Isthmiques, celle de *Nélée et Myrthis* (5, 219), écrite dans un style plus simple et plus coulant que les autres. Au 3e acte de *Platée* (3, 206), Rameau a même utilisé la majesté de la chaconne dans une intention comique ; devant Platée, impatiente de conclure son union avec Jupiter, « on danse dans le genre le plus noble pour l'impatienter davantage ».

Le *menuet* est « vite », dit le théoricien de 1722. Brossard, dans son *Dictionnaire* (1703), disait même « fort vite ». En cette même année 1722, Rameau en indique le mouvement par un court fragment mélodique dans son *Traité de l'Harmonie* [1]; et, chose curieuse, il le sent alors à 6/8, bien que dans ses opéras il l'écrive toujours à trois temps. Le mouvement du menuet semble s'être progressivement ralenti au cours du XVIII[e] siècle ; mais ce ralentissement est plutôt sensible au bal ou au concert qu'au théâtre [2]. Dans l'opéra du temps de Rameau, le menuet doit être considéré, en général, comme une danse assez rapide. Il exprime surtout la grâce alerte, plutôt que l' « élégante et noble simplicité » dont parle Rousseau. La mesure se marque à 3/4 ou à 3/8, et la nature du pas exige que la mélodie se répartisse en fragments de quatre mesures, commençant sur le premier temps.

C'est seulement vers 1670 que le menuet, originaire du Poitou, commence à se répandre parmi les danses du bal [3]. En 1668, de Pures le considère encore comme une « nouvelle invention » [4]. Mais le menuet ne tarda pas à conquérir la vogue dont il devait jouir pendant si longtemps. Lully lui donne tout de suite droit de cité dans l'opéra, et, dès 1673, il introduit deux menuets, dont un chanté, dans la dernière scène de *Cadmus*. Parmi les danses du bal, le menuet est, avec la gavotte, celle qui se rencontre le plus fréquemment dans les tragédies lyriques de Lully. Malgré sa simplicité, il a presque toujours un charme et une grâce que nous sentons encore très vivement [5]. Les mêmes qualités se retrouvent dans plusieurs des nombreux menuets qui ornent les opéras et les opéras-ballets des musiciens de la Régence.

La production dramatique de Rameau se place au moment de la pleine vogue du menuet. Aussi n'y a-t-il pour ainsi dire aucune de ses œuvres de théâtre où l'on n'en rencontre au moins un ou deux. Ils vont généralement par deux, majeur et mineur, avec reprise du premier. Rameau a su donner au menuet toute la variété compatible avec les règles du genre. Sans compter l'ingéniosité de l'écriture et de l'orchestration, la mélodie se fait tour à tour plus énergique ou plus souple selon les situations et les caractères. Voyez par

1. Livre II, chap. XXVI, p. 159.

2. « Le caractère du menuet, dit Rousseau dans son *Dictionnaire*, est une élégante et noble simplicité ; le mouvement en est plus modéré que vite, et l'on peut dire que le moins gai de tous les genres de danse usités dans nos bals est le menuet. *C'est autre chose sur le théâtre.* » Lacassagne, dans son *Traité* de 1766, semble tenir compte des deux modes d'exécution : « Le menuet est un air à trois temps plus ou moins gai... » (p. 146).

3. Jusqu'alors le bal était surtout constitué par les courantes et les sarabandes d'une part, et, de l'autre, par les branles et les gavottes.

4. « Pour ce qui est de toutes les nouvelles inventions, ces bourées (*sic*), ces menuets, ce ne sont que des redites déguisées des jouets des maîtres à danser, et d'honnêtes et spirituelles philouteries pour attraper les dupes qui ont de quoi les payer. » (*Idée des spectacles...*, 279.)

5. Voir *Atys* (IV, 5, 275), *Bellérophon* (Prologue, 24), *Proserpine* (Prologue, 2, 43).

exemple les deux menuets qui terminent la dernière entrée des *Fêtes de Polymnie*. Le premier, par ses rythmes décidés, marque l'empressement un peu rude des Chasseurs qui veulent plaire aux Nymphes. Le second, d'un charme si pénétrant, exprime le tendre abandon des Nymphes, qui, longtemps hésitantes, se rendent enfin à l'amour [1] :

Cette variété de caractère est parfois indiquée par des nuances d'expression ou de mouvement. On trouve un *Menuet tendre* dans le prologue de *Dardanus*, des menuets « gracieux » dans *le Temple de la Gloire* et dans *les Fêtes de Polymnie* [2]. Il y a même, dans *Acante et Céphise*, un menuet « un peu lent » [3]. Cette indication exceptionnelle confirme ce qui a été dit plus haut sur le mouvement du menuet. Sous sa forme ordinaire, le menuet chez Rameau, est plutôt animé, et l'on n'aurait que l'embarras du choix pour en citer des exemples, si bon nombre d'entre eux n'étaient suffisamment connus [4]. Cette animation du menuet d'opéra faisait valoir d'une manière particulière l'agilité nerveuse de Mlle Camargo. « On n'a jamais mis plus de perfection aux pas de menuet, qu'elle exécutait sur le bord des lampes, d'un côté du théâtre à l'autre;... le public les attendait avec empressement et les applaudissait avec transport [5]. »

En pressant le mouvement du menuet, on aboutit au *passepied*. Si le menuet est « vite », le passepied est « très vite ». C'est « une espèce de menuet fort vif », dit Lacombe dans son *Dictionnaire*. Toutefois, il se distingue du menuet non seulement par son mouvement, mais parce qu'il commence sur le troisième

1. *Fêtes de Polymnie*, III, 7, 422, *Deuxième menuet* (Après lequel on reprend le premier pour terminer l'acte). La citation comprend le menuet tout entier.

2. *Dardanus*, Prol., 2, 47 (*Menuet tendre en rondeau*) ; *Temple de la Gloire*, I, 2, 102 ; *Fêtes de Polymnie*, I, 4, 186.

3. III, 3, 124.

4. Mentionnons seulement quelques-uns des plus heureux : *Hippolyte*, Prol., 5, 32 et et IV, 3, 179; — *Castor*, Prol., 2, 29 (cité plus haut, p. 223, n. 1, à propos des danses chantées) ; — *Dardanus*, V, 3, 271 ; — *Zoroastre*, II, 4, 83-84 ; — *Fêtes d'Hébé*, III, 7, 241-242 ; — *La Princesse de Navarre*, I, 2, 33-34 et II, 2, 54-55.

5. *Éloge de Mlle Camargo* (*Nécrologe des hommes célèbres de France*, 1771, p. 115).

temps et non sur le premier [1]. Sa mesure est à 3/8 et se bat à un temps. Le passepied est généralement agrémenté de fréquentes doubles croches, et il admet souvent la syncope, qui rompt heureusement la monotonie du rythme.

Le passepied est à peu près absent de l'opéra de Lully, du moins sous ce titre [2]. Mais il se trouve chez Campra et chez Destouches dès 1697 [3], et il reste très en vogue sous la Régence. A la veille des débuts de Rameau, Mlle Prévost était particulièrement applaudie dans l'exécution des passepieds, tant elle « les *courait* avec élégance » [4]. Rameau emploie le passepied moins souvent que le menuet. Plusieurs de ses opéras n'en contiennent aucun [5]. Mais il en a écrit quelques-uns de tout à fait charmants, généralement par couples, comme on peut le voir dans *Castor*, dans *les Fêtes d'Hébé* ou dans *les Fêtes de Polymnie* [6]. Au troisième acte de *Zoroastre*, le « ballet figuré » des Peuples Élémentaires contient deux passepieds d'une aisance si parfaite que l'on songe invinciblement à Mozart [7]. Puisque nous devons malheureusement nous borner à citer quelques mesures de mélodie, le début d'un passepied de *Platée*, tout en donnant une idée du genre, nous montrera avec quelle originalité Rameau sait adapter les danses traditionnelles aux situations et aux caractères du drame [8] :

Cet air accompagne les danses des Nymphes de Platée, qui se réjouissent à l'approche de l'orage que Junon va déchaîner sur leur marais. « Les Nymphes, dit la partition, forment différentes danses dans leur caractère. » Et c'est ce caractère un peu burlesque qui est rendu par les saccades du rythme. La mélodie du passepied, si souvent coulante et gracieuse, prend ici, pour des raisons purement dramatiques, un relief exceptionnel.

1. « Le passepied est un air fort vif, à trois temps, qui commence en levant, pour le distinguer du menuet. » (Lacassagne, *Traité...*, 147.) Cf. Rousseau, *Dictionnaire de musique.*

2. Le « passepied » de *Persée* est néanmoins cité en exemple dans *La musique théorique et pratique...* (1722), p. 87. Cette danse, chantée ensuite en duo, présente tous les caractères du passepied, mais elle ne porte pas de titre sur la partition (Prologue, p. 12-13).

3. Dans l'*Europe galante* (I, 3, 63) et dans *Issé* (I, 5, 83 et III, 5, 179).

4. Noverre, *Lettres sur la danse* (1760), p. 164.

5. Par exemple, *Hippolyte, les Indes galantes, Dardanus.*

6. *Castor*, IV, 2, 161 ; *Fêtes d'Hébé*, III, 7, 253 ; *Fêtes de Polymnie*, I, 4, 199.

7. *Zoroastre*, III, 9, 156-157.

8. *Platée*, I, 6, 113 (*Premier passepied*). Le second n'est pas moins intéressant. Et il y en a deux autres au 3e acte.

Mais les danses à type fixe, définies par certaines particularités de mesure et de mouvement, sont loin d'être les seules qui soient employées dans le théâtre de Rameau. Un grand nombre des danses de l'opéra de Rameau, et de l'opéra classique français en général, ne portent aucun des titres traditionnels dont nous venons d'examiner la signification. Ces danses sans titre spécial sont le plus souvent désignées par le simple mot : *Air*. Comme elles ne sont soumises à aucune obligation de forme, le musicien y conserve toute liberté pour modeler son inspiration sur les seules exigences de l'expression dramatique.

Avant d'en venir à ces airs de danse sans titre, on peut rattacher aux danses de forme libre deux sortes de symphonies dont le titre indique à vrai dire le caractère, mais dont la mesure reste absolument facultative : la *musette* et la *marche*.

La *musette* est une symphonie de caractère pastoral, où intervient généralement l'instrument du même nom, ou qui, du moins, comporte en principe la basse en notes tenues propre à cet instrument. L'article du *Dictionnaire* de Rousseau définit assez nettement la nature de la musette et ses rapports avec la danse : « Sorte d'air convenable à l'instrument de ce nom, dont la mesure est à deux ou trois temps, le caractère naïf et doux, le mouvement un peu lent, portant une basse pour l'ordinaire en tenue ou point d'orgue, telle que la peut faire une musette, et qu'on appelle à cause de cela basse de musette. Sur ces airs on forme des danses d'un caractère convenable, et qui portent aussi le nom de musettes [1]. » Ainsi, la musette n'est pas forcément une danse. Mais en fait, elle est toujours dansée dans l'opéra, bien qu'elle soit souvent reprise par le chant. Les pas de la musette sont librement imaginés par les danseurs, pourvu qu'ils expriment, comme l'air, la douceur champêtre et la tendresse naïve. Ce sont généralement des pas de deux. « Mlle Sallé et M. Dumoulin les dansaient avec autant de grâce que de volupté [2]. »

Comme symphonie particulière, la musette n'apparaît guère dans l'opéra avant l'époque de la Régence. Sa vogue symbolise à merveille cette recrudescence du goût pastoral qui se produit alors dans tous les arts. Parmi les musettes les plus agréables des musiciens de la Régence, on peut citer celle de Montéclair dans *les Fêtes de l'Eté* (1716), celle de Mouret au 5e acte de *Pirithoüs* (1723) et la *Première musette* de la *Callirhoé* de Destouches (1712) [3]. Rameau a employé la musette avec discrétion, et à peu près uniquement dans

1. Cf. Lacassagne, *Traité...* 148.

2. Noverre, *Lettres sur la danse* (1760), p. 164.

3. Citée en exemple dans *La musique théorique et pratique...*, 49. — La dernière scène des *Eléments*, de Destouches et Lalande (1721), contient deux *Airs de musette* dont le premier est à 6/4 (« Tendrement ») et le second à 2/2 (« Très gai »).

ses œuvres de demi-caractère. Pour ce qui est des opéras-ballets, le prologue des *Indes galantes* (2,13) en contient une délicieuse ; et l'on en trouve deux dans le 3e acte des *Fêtes d'Hébé*, dont la première expose une agreste mélopée d'un accent très évocateur [1] :

Dans les pastorales héroïques, il faut retenir la musette du premier acte de *Zaïs* [2] et celle d'*Acante et Céphise* [3], toutes deux à 2 temps. Parmi les pièces en un acte, la *Guirlande* nous offre une *Musette un peu pointée en rondeau lent* qui est particulièrement séduisante [4]. D'ailleurs, comme la musette n'a pas de rythme obligé et qu'elle est surtout définie par l'emploi de l'instrument du même nom et de sa basse caractéristique, ces traits distinctifs peuvent être utilisés dans certaines danses traditionnelles. C'est ainsi que l'on trouve dans *le Temple de la Gloire*, un *Menuet en musette* et deux *Gavottes en musette* [5]. Ce procédé est même appliqué, sans aucune indication dans le titre, à la *Marche* de la scène finale d'*Hippolyte*, qui est ensuite reprise par le chœur sur les paroles « Chantons sur la musette ».

La *marche* pourrait être considérée comme une de ces symphonies dramatiques pour mouvements de scène, dont il a été question au chapitre précédent [6]. Elle est en effet destinée à accompagner l'entrée ou le défilé d'un groupe de personnages. Mais elle comporte le plus souvent la participation des danseurs, et elle admet généralement une construction définie, analogue à celle des airs de danse. Il est donc plus naturel de la rattacher aux symphonies chorégraphiques [7]. D'ailleurs, la marche, dans l'opéra, n'est pas forcément à deux temps,

1. *Fêtes d'Hébé*, III, 6, 232, *Musette en rondeau*, qui ouvre la « danse des bergers amoureux d'Églé ». Il y a dans la scène suivante (7, 244), pour la « danse de Terpsichore », une autre *Musette en rondeau*, tirée des pièces de clavecin de 1724.

2. I, 4, 126. (*Musette lente*). Il y en a une autre, très bien venue, au 4e acte (6, 391).

3. II, 4, 71 (*Musette tendre*).

4. *La Guirlande*, 7, 45 (chantée ensuite par « une Bergère »). Cf. *Daphnis et Eglé*, 6, 58 ; *La Naissance d'Osiris*, 1, 27 et 4, 100. — Dans la comédie de *Platée*, il y a une *Musette* parmi les danses des paysans pour les noces de Platée (III, 6, 233).

5. I, 2, 102, 105 et 106. Ce sont des danses régulières, dont l'instrumentation utilise les musettes, et qui présentent, plus ou moins continûment, la pédale caractéristique.

6. Voir p. 342.

7. Ce caractère dansant est bien marqué par le titre d'une marche du *Phaéton* de Lully (II, 4, 185) : « Marche où dansent les peuples qui portent des présents à Isis. »

bien que ce soit le cas le plus fréquent. On y rencontre aussi des marches à trois temps, d'un rythme plus dansant, telles que la marche d'*Hippolyte*, qui vient d'être citée à propos de la musette, et la marche des *Indes galantes*, qui sert d'introduction à la *Fête des Fleurs* [1].

Lully a fait largement usage de la marche dans ses opéras, surtout pour ces entrées triomphales et ces cortèges solennels où se complaisait le goût du grand siècle. Le théâtre de Rameau contient également de remarquables exemples du genre de la marche, dans les différentes expressions qu'elle peut revêtir : Solennelle, comme la *Marche lente et majestueuse pour l'adoration d'Orosmade*, au deuxième acte de *Zoroastre* [2]. Martiale, comme celle de *Castor*, pour l'entrée de Pollux victorieux [3]. Joyeuse, selon le type fréquent chez les musiciens de la Régence, comme celle d'*Hippolyte* pour les Trézéniens et les matelots, celle des *Indes galantes* pour les Provençaux (reprise plus loin comme « tambourin ») ou celle du prologue de *Dardanus* « pour les différentes nations » [4].

D'ailleurs, Rameau, comme ses devanciers, se sert souvent du simple titre d'*entrée* pour désigner de véritables marches, dont certaines comptent parmi les plus remarquables qu'il ait écrites. Telles sont, dans le genre solennel, l'*Entrée de Jupiter et de sa suite*, des *Fêtes de Polymnie* [5] ; dans le martial, l'*Entrée pour les guerriers*, au premier acte de *Dardanus*, admirable de vigueur et de rudesse [6] ; dans le joyeux, l'*Entrée des quatre nations*, du prologue des *Indes galantes* [7]. Ce titre d'*entrée*, si fréquent dans l'ancien ballet de cour, est parfois employé pour désigner le morceau de début d'une suite de danses, comme dans l'*Entrée des Astres* qui ouvre le divertissement final de *Castor et Pollux*. Cet emploi correspond à la définition donnée par le *Dictionnaire* de Rousseau : « Air de

1. *Hippolyte*, V, 8, 214 ; *Indes galantes*, III, 8, 197. — On trouve également des marches à trois temps chez les successeurs immédiats de Lully. Voir Destouches, *Issé*, V, 4, 232 ; Campra, *Fêtes Vénitiennes*, II, 3, 177 et IV, 6, 244. Lully lui-même a employé la marche à trois temps vers la fin de sa carrière. Celle que Colasse a introduite dans *les Saisons* (I, 4, 73) est de la composition de Lully.

2. II, 4, 68. Seulement 18 mesures sans modulation, dans le caractère des symphonies dramatiques pour mouvement de scène. Signalée par le *Mercure* à propos de la représentation italienne de Dresde, où l'on a conservé « tous les grands tableaux de musique de l'opéra français, comme par exemple, la marche sublime pour l'adoration du soleil levant du second acte » (mai 1752, p. 172).

3. I, 4, 48 (« Grave et fier »).

4. *Hippolyte*, III, 8, 135 ; *Indes galantes*, I, 6, 80. *Dardanus*, Prol., 2, 36 (« Les mortels de tous les états et de tous les âges viennent rendre hommage à l'Amour»). Cf. les deux marches à trois temps, citées plus haut.

5. I, 3, 149 (« Majestueusement »). Cf. II, 7, 270 (*Entrée des Peuples*. « Fier et grave ») ; et, au 4e acte de *Zaïs* (5, 367), la belle *Entrée des peuples élémentaires*.

6. *Dardanus*, I, 3, 74.

7. Prol., 2, 8. « Troupe de jeunesse française, espagnole, italienne et polonaise, qui accourt et forme des danses gracieuses ». Cf. *Platée*, III, 6, 231 (*Entrée* des paysans) ; *Zaïs*, I, 3, 100 (*Entrée des Bergers*) ; *les Paladins*, II, 9, 120 (*Entrée très gaie de troubadours*).

symphonie par lequel débute un ballet. » Il arrive même, comme chez Lully, mais beaucoup plus rarement, que le terme d' « entrée », dans son sens le plus général, s'applique à toute espèce de danse, cette désignation étant suffisamment justifiée par toute apparition des danseurs sur le devant de la scène [1]. Mais dans ce cas, Rameau, quand il n'emploie pas les noms des danses traditionnelles, se sert le plus souvent d'un terme encore plus courant, plus vague et plus commode, de ce simple mot *Air*, qui peut convenir à tous les usages de la danse.

Si les différents types de danse qui ont été examinés jusqu'ici nous offrent par leur titre quelques précisions sur leur contenu musical, le titre d'*air* ne nous apprend évidemment rien sur la nature de la musique qu'il annonce. Il nous apprend toutefois qu'il existe dans l'opéra de Rameau, et dans l'opéra français depuis ses origines [2], un grand nombre de symphonies de danse où le musicien est absolument libre de son inspiration et de ses développements. Le contenu musical de l'*air* peut s'adapter sans contrainte à la situation dramatique et au caractère des personnages.

Cette adaptation de l'*air* de danse à sa fonction dramatique est généralement indiquée par quelques mots qui complètent le titre. Tantôt, c'est une épithète significative : *Air infernal* [3], *air majestueux* [4], *air grave* [5], *air tendre* [6], *air gracieux* [7]. Tantôt, c'est la mention des personnages par qui l'air doit être dansé : *Air pour les Prêtresses de Diane, air des Matelots* [8], *air pour les Fleurs, air pour Borée, air vif pour Zéphyre et la Rose, air grave pour deux Polonais* [9], *air pour les Ombres* [10], *air pour les Sylphes* [11]. Cette désignation si naturelle, qui est fréquente dans l'opéra de Lully et dont l'usage remonte au ballet de cour, a

1. *Zaïs*, II, 3, 182 (*Entrée noble*, pour les statues animées) ; *Acante et Céphise*, II, 6, 80 (*Entrée andante*), III, 3, 120 (*Entrée pantomime*).

2. Le titre d'*air* (et celui d'*entrée*) se rencontre plus fréquemment chez Lully que chez Rameau. Lully fait un usage beaucoup plus restreint des types de danse à titre spécial.

3. *Hippolyte*, II, 3, 93-94 (1er et 2e). Les danses de démons, caractérisées par leurs rythmes vifs et saccadés, comportaient souvent un pas d'allure grotesque qu'on appelait la *gargouillade*. Il était employé notamment dans le 4e acte de *Zoroastre*. Voir Berchoux, *La danse, ou les Dieux de l'Opéra* (Paris, 1806, p. 164).

4. *Zoroastre*, II, 4, 70.

5. *Dardanus* (version 1744), II, 3, *8. Zoroastre*, IV, 5, 200.

6. *Fêtes d'Hébé*, II, 5, 151.

7. *Dardanus*, Prol., 2, 45.

8. *Hippolyte*, I, 3, 45, et III, 8, 145.

9. *Indes galantes*, III, 8, 216, 220 et 224 (Le titre *Air vif pour Zéphyre et la Rose*, donné par la partition de 1735, a été remplacé dans l'édition Durand par celui d'*Air pour les Fleurs*) ; Prol., 2, 18 (L'air pour les Polonais est qualifié de *Polonaise* par le *Mercure* de juillet 1751).

10. *Castor*, IV, 2, 149.

11. *Zaïs*, IV, 6, 381.

l'avantage de rappeler clairement l'emploi auquel chaque danse est destinée et le caractère général que le compositeur a voulu donner à sa musique.

Parfois, la destination dramatique de l'air est précisée, comme on l'a vu, par une indication de pantomime qui est due généralement au librettiste. Cette indication peut faire partie du titre lui-même, comme dans l'*Air pour les amants qui suivent Bellone et pour les amantes qui tâchent de les retenir* [1]. Mais le plus souvent elle est juxtaposée au titre, ce qui permet de donner plus de détails. Par exemple, dans l'*Air pour Zéphire et les Grâces*, du prologue des *Fêtes d'Hébé*, le titre est suivi de cette phrase explicative : « Zéphire, après avoir voltigé autour des Grâces, va joindre une troupe de Zéphyrs qui soutiennent un char destiné à Hébé [2]. » Par son indétermination même, l' « air » peut se prêter à tous les emplois, et il est naturellement la forme qui convient le mieux à la pantomime. Le titre de *pantomime*, désignant un air de danse, avec ou sans programme, apparaît seulement dans quelques-unes des dernières œuvres de Rameau [3]. Il semble avoir été mis à la mode par les innovations de Noverre.

C'est dans cette forme si souple de l'*air* de danse que Rameau a développé quelques-unes de ses plus belles idées instrumentales. La plupart des exemples que nous venons de citer ont été choisis, à dessein, parmi ses meilleures réussites. Il serait aisé d'en indiquer beaucoup d'autres, qui contiennent des beautés de premier ordre. Parmi les plus parfaits et les plus originaux, on peut en signaler deux encore, dans deux genres différents : l'*Air tendre pour les Muses*, dans le prologue du *Temple de la Gloire* [4] ; et l'*Air majestueux* de l'apothéose de *Zoroastre*, dont la sereine mélodie semble déjà faire pressentir le prélude de *Lohengrin* ou la scène finale de *Parsifal* [5] :

1. *Indes galantes*, Prol., 3, 26. On trouve au moins une fois, dans ce cas, le mot *danse* au lieu de *air : Acante et Céphise*, II, 4, 65 (*Danse des amants qui se fuient en se plaignant*).

2. *Fêtes d'Hébé*, Prol., 3, 39.

3. *La Guirlande*, 7, 46 (*Pantomime noble*, avec programme) ; *Acante et Céphise*, III, 3, 125 (*Pantomime*), III, 3, 120 (*Entrée pantomime*) ; *Daphnis et Eglé*, 6, 63 (*Pantomime*, avec indication de jeux de scène sur la partition) ; *Les Paladins* (partition autographe), I, 6, 27 et III, 4, 21-22.

4. Prol., 3, 54. Plein de charme et de noblesse, avec une orchestration très délicate.

5. *Zoroastre*, V, 6, 286. Je cite toute la première partie de l'ensemble binaire. Les deux thèmes principaux ont été entendus comme interludes dans la scène précédente, à côté de paroles qui en précisent le sens. A l'endroit où se place l'*air*, le livret de 1749

A cette hauteur, l'*air* n'a presque plus rien de commun avec la danse, ou plutôt avec l'idée que l'on se fait trop souvent des danses de l'opéra de Rameau. Il rejoint sans effort les plus nobles inspirations de la symphonie dramatique.

Si l'*air* ne constitue pas, comme les autres types de danse, un genre musical à forme fixe, son originalité réside précisément dans ce caractère indéterminé, qui lui permet de s'adapter à toutes les expressions et à toutes les circonstances. Tour à tour lent ou vif, grave ou enjoué, tendre ou énergique, gracieux ou terrible, l'air peut revêtir les aspects les plus variés suivant les péripéties de l'action. Il y a autant de types d'air qu'il y a d'expressions possibles dans le drame. Par là, l'air est assurément, parmi les symphonies de danse, celle qui présente le plus de ressources dramatiques. Et, comme on peut le prévoir, c'est également celle qui admet le plus de liberté dans le développement musical.

LA CONSTRUCTION

Le souci d'adapter les symphonies de danse aux situations et aux caractères du drame n'a pas empêché Rameau de donner à ces morceaux une construction générale très nette, qui se rattache aux procédés et aux recherches de la musique instrumentale de son temps. A part quelques exceptions négligeables, toutes les danses de Rameau, y compris les *airs*, présentent l'un ou l'autre des deux grands genres de division en honneur à son époque, la forme binaire et la forme rondeau. Il faut y joindre le cas particulier de la forme chaconne.

La division binaire, pour les symphonies de danse, rappelle, sur bien des points, celle des morceaux de chant. La première partie A est terminée soit par un simple repos à la dominante (sans modulation), soit par une modulation véritable, généralement à la dominante ou au relatif. La seconde partie B, après des détours plus ou moins longs qui peuvent comporter des modulations secondaires, ramène la conclusion tonale. La longueur respective des deux parties

porte l'indication suivante : « Les Mages restent autour du Feu sacré ; une partie des peuples élémentaires vient sur le théâtre, elle donne à Zoroastre une couronne de laurier d'or, et elle pare Amélite de myrte et de fleurs. » — Cf., dans un genre analogue, l'*Air des Incas pour l'adoration du soleil* (*Indes galantes*, II, 5, 136).

est indéterminée [1]. Toutefois, la seconde partie est généralement plus développée que la première. Lacombe, à l'article *Reprise* de son *Dictionnaire*, fait allusion à cet usage, quand il écrit que le signe de reprise « se trouve au tiers environ de l'air et à la fin ».

Chacune des deux parties est en effet intégralement répétée dans la plupart des cas, comme pour les airs de chant. Aussi le terme de *reprise* est-il souvent employé pour désigner, non seulement le signe qui indique la répétition, mais même chacune des deux parties à répéter [2]. Dans les airs de danse étendus, on trouve parfois à la fin de B la *petite reprise*, sorte de coda, constituée par la répétition de quelques-unes des dernières mesures avant de finir [3]. Lorsque B est repris intégralement, ce qui est le cas le plus fréquent, la petite reprise n'est exécutée que la seconde fois.

Mais, si les danses de forme binaire présentent des analogies évidentes avec la coupe des airs de chant, elles comportent des variétés de construction beaucoup plus complexes, déterminées par la nature thématique de la musique instrumentale.

Il arrive que les deux parties A et B n'aient entre elles aucun rapport thématique et soient aussi différentes l'une de l'autre que dans la plupart des airs de chant. C'est ce qu'on pourrait appeler la forme *binaire hétérogène*. Cette forme, assez fréquente chez Lully, a été employée beaucoup plus rarement par Rameau, du moins dans toute sa rigueur. Signalons dans ce genre la *Première gavotte* du prologue d'*Hippolyte*, la *Loure* de la seconde version des *Fêtes d'Hébé*, l'*Entrée de Jupiter et de sa suite* au premier acte des *Fêtes de Polymnie*, et l'*Air grave* pour les Démons, au quatrième acte de *Zoroastre* [4].

Le plus souvent, la partie B du binaire hétérogène, tout en conservant son thème absolument distinct et original, présente, vers la fin, un rappel plus ou moins étendu de la mélodie de A. Tantôt ce rappel est constitué par un fragment de A, soit le début, soit le dernier membre de phrase [5]. Tantôt, c'est A

1. De Pures disait déjà en 1668, à propos des dimensions de l'air de danse : « Pour ce qui est de la longueur des deux parties de l'air, il est indifférent qu'elles soient égales ou non : et le musicien en usera comme il trouvera le mieux. » (*Idée des spectacles...*, 265.)

2. V. Rousseau, *Dictionnaire*. Par une extension abusive, on désignait aussi par le même terme chacune des parties des airs en rondeau, bien qu'on n'y répète que la première.

3. *Dardanus*, I, 3, 86 (1er rigaudon) ; *Indes galantes*, III, 8, 227 (*Air vif pour Zéphire et la Rose*) ; *Zaïs*, Prol., 3, 61 (Sarabande) et IV, 6, 394 (1er rigaudon).

4. *Hippolyte*, Prol., 5, 29 ; *Fêtes d'Hébé* (seconde version), II, scène finale, p. 429 ; *Fêtes de Polymnie*, I, 3, 149 ; *Zoroastre*, IV, 5, 200. Cf. *Acante et Céphise*, I, 6, 38 (1er air) ; *Les Paladins*, III, 4, p. 22 du ms. autographe (*Pantomime d'un Chinois et d'une Chinoise*).

5. On trouvera les deux cas dans *les Fêtes d'Hébé*, I, 8, 118 (*Gavotte des mariniers*) et II, 8, 192-193 (*1er air vif*). — Parfois le rappel de A est tellement entremêlé avec la mélodie de B que cette seconde partie présente de grandes analogies avec le développement thématique du binaire homogène (*Fêtes d'Hébé*, 1, 8, 119, 1er rigaudon).

tout entier qui est repris pour former la fin de B, sans autre modification que celle de la modulation finale, qui doit conclure cette fois sur le ton principal[1]. Dans un menuet de *Dardanus*, Rameau a même exposé deux fois cette reprise de A à la fin de B, la première fois avec la modulation initiale, et la seconde fois avec le retour au ton principal[2]. Alors, sous les apparences de la construction binaire, on aboutit à une forme assez voisine de celle que nous avons nommée, à propos du chant, le rondeau à refrain tonifié[3]. Ce rappel de A, même quand il n'est que fugitif, introduit dans le binaire hétérogène un élément d'unification également satisfaisant pour l'esprit et pour l'oreille.

Mais c'est la forme *binaire homogène* qui est de beaucoup la plus fréquente dans les symphonies de danse de Rameau. Ici, l'unité de l'ensemble est le principe même de la construction. La partie B n'a pas de thème spécial et ne fait qu'utiliser, en les développant diversement, des éléments mélodiques ou rythmiques empruntés à la première partie. C'est le type de construction que l'on rencontre le plus couramment dans les suites de danses de la musique instrumentale, tant italienne que française. Il est déjà fréquent dans l'opéra de Lully et plus encore chez les musiciens de la Régence. Rameau l'a employé très souvent, avec une visible prédilection, et il y a introduit des procédés de développement thématique aussi ingénieux que naturels.

La structure musicale de la partie B est par définition, la caractéristique essentielle du binaire homogène. Après le repos ou la modulation qui termine A et qui marque la coupe centrale du morceau, B ramène la mélodie à sa conclusion tonale sans recourir à des thèmes nouveaux, mais en présentant seulement une continuation ou une émanation plus ou moins reconnaissable de certains éléments thématiques dérivés de A. Parfois, la parenté entre les deux parties est assurée seulement par la persistance d'un ou plusieurs rythmes marquants, qui suffisent à donner à l'ensemble une unité très sensible[4]. Ou bien, un dessin mélodique, relativement secondaire dans A, est développé dans B avec plus d'insistance[5]. Mais le plus souvent, selon un procédé courant dans toute la musique instrumentale de l'époque, la partie B débute par le thème lui-même de A, présenté dans un ton différent, et généralement dans le ton auquel vient d'aboutir la modulation de la coupe. Ce thème peut être ensuite reproduit dans des tons divers, pour aboutir à une conclusion tonale qui utilise souvent la

1. *Indes galantes*, III, 8, 222 (*1er Air pour Zéphyre*).

2. *Dardanus* (version 1744), V, 4, *60*.

3. Voir plus haut, p. 244.

4. *Fêtes d'Hébé*, II, 8, 199 (1er menuet) ; *Hippolyte*, III, 8, 148 (2e rigaudon). — Dans *Castor* (II, 5, 97), l'*Air gracieux pour Hébé et ses Suivantes* présente une admirable continuité mélodique, en évoquant simplement dans B certains rythmes de A, d'ailleurs avec des développements originaux.

5. *Castor*, II, 5, 102 (2e *Air pour Hébé et ses Suivantes*).

fin de A, transposée au ton principal [1]. D'ailleurs, il n'est pas rare que l'on rencontre, au milieu ou à la fin de B, un fragment de A repris textuellement dans le ton primitif, et emprunté d'ordinaire à la première portion de A, celle qui n'est pas modulante [2]. On peut même trouver à la fin de B la reprise intégrale de A, sans autre modification qu'une légère retouche des deux ou trois dernières mesures pour ramener le ton principal [3].

Dans les binaires homogènes dont il a été question jusqu'ici, toute la mélodie de A peut être considérée comme engendrée par un seul thème principal, même si elle comporte des portions distinctes. Ce sont des *binaires homogènes monothématiques*. Mais il arrive aussi, dans les airs de danse de Rameau, que A contienne deux idées également marquantes, qui seront plus ou moins utilisées dans le reste du morceau. Cette forme particulière peut être dénommée *binaire homogène bithématique*. Le bithématisme de A est surtout intéressant par la manière dont les deux thèmes sont employés dans B. Tantôt B est constitué par un simple développement des deux thèmes ; tantôt il comprend outre ce développement plus ou moins étendu, une répétition généralement partielle d'une ou des deux idées de A sous la forme primitive, mais ramenée, s'il y a lieu, au ton principal.

Quand B est constitué par un simple développement, il peut utiliser d'une manière très variée chacun des deux thèmes de A. Par exemple, c'est le second thème de A qui forme presque toute la substance de B dans le 2e *menuet* de l'acte II des *Fêtes d'Hébé* [4], tandis que les deux thèmes sont mis également à contribution dans le remarquable 3e *air*, dansé par les guerriers de Pollux [5].

Quand B se termine par la répétition tonifiée de phrases entières de A, voici la disposition qui se présente dans la majorité des cas : La première idée de A est utilisée pour former, au début de B, un développement modulant, et c'est la seconde idée de A qui est répétée au ton principal comme seconde moitié de B. Le procédé apparaît nettement dans l'*Air majestueux* et dans l'*Air vif* de la dernière entrée des *Fêtes d'Hébé* [6]. Il arrive, beaucoup plus rarement, que les deux idées de A soient reprises dans le ton à la fin de B, en plus du développement modulant. On trouve un exemple de cette construction dans le *Deuxième air* pour les Spartiates et les guerriers de Pollux, au premier acte de

1. L'*Entrée des habitants de la forêt*, dans le prologue d'*Hippolyte* (1, 8), fournit un excellent exemple de cette construction.

2. *Castor*, IV, 2, 149 (*Air pour les Ombres*) ; *Fêtes d'Hébé*, Prol., 4, 26 (*Bourrée*) ; *Indes galantes*, (I, 6, 92 *Air pour les esclaves africains.*)

3. *Castor*, Prol., 2, 34-35 (2e menuet).

4. II, 8, 200.

5. *Castor*, I, 4, 61.

6. II, 8, 176 et 194. — Cf. *La Naissance d'Osiris*, 3, 73 (*Air majestueux et gracieux*) ; *Les Paladins*, I, 5, 39 (*Air gai*).

Castor [1]. Sous cette forme, que l'on trouve déjà dans les dernières pièces de clavecin, le binaire homogène bithématique annonce très nettement l'architecture qui sera de règle dans l'allegro de la sonate et de la symphonie classiques.

Il n'est pas douteux que Rameau a profité, sur ce point, des exemples de la musique instrumentale italienne, comme on pourrait le montrer par une étude chronologique comparée, qui n'est pas de mise ici. Mais cette étude prouverait aussi que les airs de danse de Rameau ont joué un rôle non négligeable dans l'élaboration des formes de la symphonie classique et qu'ils doivent être pris en considération dans les recherches et dans les discussions que les historiens de la musique ont instituées sur ce sujet. Ces questions de forme ont assurément leur importance, et il n'est pas indifférent de rechercher l'origine des procédés de construction qui seront de règle dans la musique instrumentale des grands classiques allemands. Mais on doit se garder d'attacher je ne sais quelle vertu magique à certaines formes stéréotypées, bien qu'elles aient été illustrées par des chefs-d'œuvre. La valeur de la musique est ailleurs. Pour ce qui est de Rameau, il faut peut-être lui savoir moins de gré d'avoir donné dans certains airs de danse une première esquisse de la « forme sonate », que d'avoir disposé à l'intérieur du cadre binaire une séduisante variété de développements, inspirée à la fois par la nature des thèmes, par des intentions de nature dramatique et par le souci constant de la chorégraphie.

C'est surtout dans la seconde partie, en général plus étendue, que la construction du binaire homogène admet des allusions dramatiques ou des épisodes pantomimes. La partie A est principalement consacrée à présenter et à caractériser les personnages [2]. Dans B, au contraire, les vicissitudes du développement permettent l'introduction de certains dessins accessoires destinés à accompagner des jeux de scène plus ou moins clairement indiqués. Le plus souvent, l'explication de ces motifs originaux n'est pas donnée par la partition. Mais ils tranchent si nettement sur le reste du morceau, qu'ils supposent, dans la chorégraphie, des pas ou des attitudes épisodiques, dont le musicien s'est donné par avance la vision. On peut s'en rendre compte par le *Deuxième menuet* du prologue d'*Hippolyte*, par l'*Air grave pour deux Polonais* dans les *Indes galantes*, ou par l'*Entrée des Sylphes* au troisième acte de

1. I, 4, 62 (« Les Spartiates se mêlent dans l'entrée des guerriers et forment un divertissement de réjouissance »). Le début de B est formé par un développement sur le premier thème de A ; puis le second thème est repris au ton principal (avec quelques variantes) ; enfin la première phrase de A est reprise textuellement dans toute sa partie non modulante et forme la conclusion tonale de l'ensemble. Cf. *Fêtes de l'Hymen*, III, 3, 272 (2e tambourin) ; *Anacréon* (1757), 5, 93 (*Entrée des Suivants de l'Amour*).

2. Sauf naturellement dans les danses entièrement pantomimes, comme celles qui ont été citées p. 386 (Air pour les amants et les amantes, dans le prologue des *Indes galantes* ; air pour les Zéphyrs et les Nymphes, à la 5e scène de *Zéphyre*).

Zaïs [1]. Parfois, mais plus rarement, les indications de pantomime sont tout à fait explicites, comme dans l'*Air gai* pendant lequel les Paladins, dans une cérémonie comique, affublent Orcan de l'accoutrement de pèlerin [2]. Dans cet air, de forme binaire homogène, la partie B porte, sur la partition, les indications suivantes : « On fait semblant de le frapper », « on lève les bourdons en l'air », « frappant à terre », « on se moque » ; et les passages correspondants de la musique présentent des dessins instrumentaux appropriés. Rameau introduit ici une pantomime très variée dans le cadre régulier de la construction binaire.

La forme rondeau, déjà fréquente chez Lully, est employée couramment dans les danses de Rameau, comme dans toute la musique instrumentale de son temps. Elle se prête moins que la forme binaire au développement thématique et elle se rapproche davantage des procédés de la musique vocale. Par définition, la forme rondeau est plutôt *hétérogène :* Dans l'ensemble A B A, le couplet B diffère du refrain A et fait contraste avec lui. A, se terminant dans le ton principal, est généralement reproduit sans modification, et son retour est amené de la manière la plus naturelle par la modulation ou le repos harmonique qui marque la fin de B. Ce retour du refrain est indiqué sur les partitions par la mention « le rondeau », ou par un simple signe de renvoi, ou parfois, surtout après 1750, par les mots italiens *da capo*, comme pour les airs de chant [3]. Il n'est pas rare que le rondeau instrumental se présente à deux couplets, selon la disposition déjà signalée à propos de la musique vocale (A B A C A) [4]. On rencontre même la forme à trois couplets (A B A C A D A), comme dans le célèbre *Tambourin en rondeau* des *Fêtes d'Hébé* [5].

Toutefois, ainsi qu'on peut le voir dans ce dernier morceau, Rameau semble renoncer avec peine, même pour la forme rondeau, à l'unité thématique de l'ensemble. Il arrive que le thème du refrain soit rappelé, plus ou moins nettement, dans les couplets eux-mêmes. On obtient ainsi, à des degrés divers, une sorte de *rondeau homogène*. Cette parenté du couplet avec le refrain est très visible dans un menuet du quatrième acte d'*Hippolyte* et dans le second *Air pour les Fleurs*, des *Indes galantes* [6].

1. *Hippolyte*, Prol., 5, 32 (dessins de trois noires martelées) ; *Indes galantes*, Prol., 2, 18 (motif débutant par cinq noires répétées) ; *Zaïs*, III, 4, 282-283 (accents langoureux au milieu d'un ensemble assez vif).

2. *Les Paladins*, I, 6, 49-51. (après le chœur « Qu'il soit armé pèlerin »). Les indications de pantomime sont données par la partition autographe.

3. Dans *Acante et Céphise*, l'indication *da capo* est employée couramment pour les danses en rondeau.

4. Voir les deux *Airs pour les chasseurs*, au 4e acte d'*Hippolyte* (3, 173 et 175). — Cf. *Fêtes d'Hébé*, III, 7, 244 (*Musette en rondeau*, tirée des pièces de clavecin de 1724).

5. III, 7, 245 (tiré des pièces de clavecin de 1724).

6. *Hippolyte*, IV, 3, 179 (2e *menuet en rondeau*) ; *Indes galantes*, III, 8, 217. — Cf. *Zaïs*, Prol., 3, 62 (1re gavotte) et IV, 6, 391 (Musette).

Mlle Puvignée, dans la statue animée de Pygmalion.
Dessin de Boquet (Musée de l'Opéra)

Les Trois Graces.
Dessin de costumes (Archives de l'Opéra)

La forme rondeau peut s'appliquer à toutes les danses, et le mot « rondeau » figure dans le titre, quand celui-ci n'est pas trop long : *Menuet en rondeau*, *Gavotte en rondeau*, *Tambourin en rondeau*, etc. On trouve même dans *l'Europe galante* de Campra le titre de *Chaconne en rondeau* [1]. La chaconne peut en effet présenter quelque ressemblance avec le rondeau, quand la phrase initiale s'y trouve répétée par endroits. Mais elle constitue, sous sa forme normale, un type de construction très particulier, qui ne diffère pas moins du rondeau que la construction binaire.

La forme chaconne, qui est aussi celle de la passacaille, n'est employée dans l'opéra de Rameau que pour les chaconnes proprement dites, puisque la passacaille en est absente. Mais on se souvient que les chaconnes sont, de beaucoup, les danses les plus étendues de l'opéra, qu'il y en a une dans presque toutes les œuvres marquantes de Rameau, et qu'elle sont très appréciées du public.

Selon les règles strictes primitivement fixées, la forme chaconne est caractérisée par une basse contrainte de quatre mesures, répétée d'un bout à l'autre du morceau et sur laquelle la partie supérieure brode une mélodie aussi variée que possible. On a ainsi une suite indéfinie de couplets de quatre mesures, tous sur la même basse, diversifiés seulement par l'invention mélodique ou rythmique, et n'admettant guère d'autre modulation que le passage du majeur au mineur. Sous cette construction primitive, si pauvre et si étriquée, apparaît le principe d'une des formes les plus fécondes de la musique instrumentale, celle de la variation.

A l'époque de Rameau, les règles de la chaconne ont déjà perdu beaucoup de leur rigueur, et Rameau contribuera à lui donner encore plus de liberté. En 1732, Lacombe peut écrire dans son *Dictionnaire* : « Autrefois la chaconne était un chant composé sur une basse contrainte, qui revenait toujours la même de quatre en quatre mesures. On ne s'astreint plus aujourd'hui à cette méthode [2]. » Déjà Lully, tout en conservant sensiblement la même succession harmonique pour chaque groupe de quatre mesures, varie d'un couplet à l'autre la mélodie de la basse avec beaucoup d'ingéniosité, comme on peut le voir par la chaconne de *Phaéton*. Destouches prend encore plus de libertés dans celle qui termine la troisième entrée des *Eléments*, sans toutefois renoncer au retour de la cadence parfaite du même ton toutes les quatre mesures.

Rameau, dès *Hippolyte*, s'affranchit de cette monotonie. La charmante chaconne de la scène finale admet, surtout dans la première partie mineure, des modulations aux tons voisins, donc des changements radicaux dans la basse ;

1. *L'Europe galante*, III, 2, 115.

2. De même, dans le *Dictionnaire* de Rousseau : « On s'est affranchi peu à peu de cette contrainte de la basse, et l'on n'y a presque plus aucun égard .»

et elle tend à s'organiser en périodes de huit mesures, comme la plupart des autres danses. Si celle des *Indes galantes* ne s'écarte guère du ton principal, le développement mélodique y est réparti en dix sections toutes différentes, soit majeures, soit mineures, chacune comprenant un nombre de mesures divisible par quatre, mais où la basse revêt les figurations les plus variées [1]. Celle de *Castor* marque un pas de plus vers la liberté [2] : non seulement elle module aux tons voisins et n'admet plus aucune contrainte dans la basse, mais sa mélodie n'est plus exactement divisible en groupes de quatre mesures ; à côté des périodes de 4 et surtout de 8, qui sont les plus fréquentes, apparaissent des périodes de 6 mesures et même une de 2. Cette construction se prête évidemment à une chorégraphie très variée. Il en est de même de la chaconne des *Fêtes d'Hébé*, « pas de cinq » qui forme la fin de l'oracle dansé [3]. Les périodes de 6 mesures y alternent avec celles de 8 et de 4, en un ensemble mélodique d'un intérêt toujours renouvelé. La grande chaconne finale de *Dardanus* présente peut-être le plus haut degré de liberté dans les transformations de la basse, dans la conduite des modulations et dans l'agencement de périodes inégales. Vers la fin, la répétition intégrale des 34 premières mesures ferait presque songer à une sorte de rondeau, si elle n'était suivie par une longue et brillante conclusion, d'une mélodie toute nouvelle malgré le rappel du thème de basse initial.

En somme, la forme chaconne présente chez Rameau autant de variétés qu'il y a de chaconnes dans ses opéras. Si, déjà avant lui, elle avait beaucoup perdu de sa rigueur primitive, on peut dire que c'est lui qui a consommé la libération. Le souvenir s'en est conservé jusqu'au début du siècle suivant ; et, encore après 1830, on lit dans le *Manuel* de Choron et de Lafage : « Rameau affranchit la chaconne de l'entrave de la basse contrainte [4]. » La chaconne de Rameau est une suite de couplets de longueur indéterminée, qui s'enchaînent selon la fantaisie du musicien, conservant çà et là par leurs basses quelques affinités sensibles, présentant dans la mélodie quelques répétitions qui font songer au rondeau, mais constituant en réalité un développement continu, à la fois souple et musical. La forme la plus stricte est devenue la forme la plus libre, déjà toute proche de cette variation amplificatrice, qui sera l'un des procédés de construction favoris de la musique moderne.

La forme binaire, la forme rondeau et la forme chaconne sont les trois seuls types de construction employés par Rameau dans ses symphonies de danse. Il

1. *Indes galantes*, IV, 6, 271-277.
2. V, 7, 219.
3. II, 5, 157.
4. Choron et de Lafage, *Manuel complet de musique...* (1836-1838), VIII, 217.

sait y adapter sans effort toutes ses intentions dramatiques ou chorégraphiques. Sans doute les nécessités de l'action ont pu l'amener parfois à ne s'astreindre à aucune forme fixe, comme pour les autres symphonies proprement dramatiques. Mais ce sont là des exceptions très rares. Par exemple, on trouve dans *les Paladins* une *Gavotte un peu lente*, en une seule partie, qui enchaîne par un bref conduit mélodique avec un menuet [1]. Il y a de même plusieurs danses en une seule partie dans la suite de danses de la quatrième scène de *Pygmalion*, quand « les Grâces instruisent la Statue et lui montrent les différents caractères de la danse ».

La construction tripartite, en trois parties différentes, que nous avons rencontrée assez souvent dans les airs de chant, est absente des symphonies de danse de Rameau. On trouve, exceptionnellement, la division en quatre parties différentes dans le prologue du *Temple de la Gloire* [2]. C'est l'*Air pour les Démons*, où l'action dramatique domine le développement musical. Les Démons et les Furies, appelés par l'Envie, « paraissent sur la scène et forment une danse caractérisée ». La première partie, démoniaque, est suivie d'une deuxième partie « gracieuse », représentant sans doute l'approche des héros. Puis vient une troisième partie, composée par l'alternance de motifs caractéristiques portant respectivement les indications « Démons » ou « Héros ». La quatrième partie, « vive », peint l'acharnement des démons, et se termine par un brusque arrêt sur la dominante du ton relatif, provoqué par l'intervention d'Apollon (« Arrêtez, montres furieux! »). Cette fin modulante, d'ailleurs si naturelle dans l'action, est tout à fait exceptionnelle. On ne trouve des cas analogues, et encore très rarement, que dans les ensembles de danses enchaînées.

Il arrive souvent, en effet, que plusieurs danses successives se groupent en un seul ensemble, formant une unité musicale plus étendue. Le cas le plus ordinaire, qui apparaît déjà chez Lully, est la succession de deux danses du même type, avec reprise de la première après la seconde. Menuets, gavottes, rigaudons, tambourins sont ainsi réunis par deux, premier et deuxième, et on lit à la fin du second morceau la simple mention : « On reprend le premier [3]. » Les deux danses ainsi réunies sont toujours liées par une parenté tonale très nette ; le plus souvent, elles sont dans le même ton, l'une en majeur et l'autre en mineur, ou inversement [4]. Il n'est pas rare qu'il y ait également entre les deux une

1. II, 9, 129.

2. Prol., 1, 29.

3. La succession des deux danses de même nature peut aussi se présenter sans reprise de la première, mais plus rarement. Cela arrive surtout pour les simples *airs*.

4. On trouve, dans les *Indes galantes*, la succession du mineur et de son relatif majeur (III, 6, 210-211 et 216-217). Mais il s'agit de deux *airs*, sans reprise du premier.

parenté mélodique ou au moins rythmique[1]. L'ensemble de ces trois morceaux, dont le troisième est la répétition du premier, constitue une sorte de grand rondeau plus ou moins « homogène », mais d'une construction générale parfaitement unifiée et fermée[2].

Deux danses de nature différente peuvent également former une unité plus large si la dernière seule conclut dans le ton par lequel la première a débuté. C'est un cas beaucoup moins fréquent, mais très intéressant au point de vue de la construction musicale. Ainsi, dans l'oracle dansé de la deuxième entrée des *Fêtes d'Hébé*, les trois premiers airs de danse forment un tout qui ne peut être dissocié : le premier air (*ré* mineur) est terminé par une modulation à la dominante, le deuxième (*ré* majeur) par un simple repos sur la dominante, et c'est le troisième seulement (*ré* majeur) qui conclut dans le ton principal[3]. On trouve un exemple analogue dans une « pantomime» de *Daphnis et Eglé*, avec des modulations encore plus variées[4].

La structure interne des parties constitutives de chaque danse pourrait donner lieu également à des analyses et à des observations intéressantes, comme on l'a entrevu en étudiant les trois formes principales de construction. Il faut se borner ici à noter que Rameau, comme les musiciens de son temps, a généralement pratiqué la *carrure*, c'est-à-dire la division des phrases en groupes de quatre mesures. Il la recommande dans son *Traité de l'Harmonie*, à propos de la structure de l'*Air propre à la danse* : « Les plus parfaits sont ceux dont chaque partie est composée de huit, de douze ou de seize mesures, rarement de cinq ou de six, encore moins de trois, étant certain que le nombre de quatre, étant multiplié par tel autre nombre que l'on veut, est le plus parfait de tous dans cette occasion, les nombres 7,9,11,13,14,15,17,etc., ne produisant aucun bon effet[5]. » Toutefois, Rameau ne s'interdit pas de renoncer parfois à la carrure, soit dans la chaconne, comme on l'a vu plus haut, soit pour certaines danses redites par

1. *Castor*, Prol., 2, 27-28 (1re et 2e gavottes); *Fêtes d'Hébé*, I, 5, 74-75 (1er et 2e tambourin) ; *Zaïs*, Prol., 3, 62-64 (1re et 2e gavottes).

2. A propos de la succession des danses de même type, on peut signaler dans *la Princesse de Navarre* (III, 5, 136), le groupement exceptionnel de trois tambourins différents de même tonique, un « majeur », un « mineur » et un « autre majeur ». L'ensemble porte le titre général de *Tambourin* et accompagne une pantomime de l'Hymen et de l'Amour.

3. *Fêtes d'Hébé*, II, 5, 151-155. Cette conclusion différée est très en rapport avec le sujet de la pantomime ; car le premier résultat décisif n'est amené que par la Victoire, à qui est consacré le troisième air. — On trouve la terminaison sur la médiante dans *les Fêtes de l'Hymen*, I, 2, 82 (*Entrée de moissonneurs*) et dans l'*Anacréon* de 1757 (4, 80, *Entrée des Jeux*).

4. *Daphnis et Eglé*, 6, 63. Trois morceaux enchaînés, formant un ensemble en *mi* : un *Air* en *mi* mineur, terminé par une modulation en *si* mineur ; un second *Air*, en *mi* majeur, terminé par une modulation en *ut* dièze mineur ; et un *Menuet en rondeau* en *mi* majeur, qui conclut sur la tonique.

5. *Traité de l'Harmonie*, 159,

le chant, soit pour des *airs* caractérisés, exigeant une chorégraphie spéciale [1].

Bien que les périodes soient généralement carrées, et articulées presque toujours par les mêmes cadences harmoniques, la construction des danses de Rameau ne donne jamais aucune impression de monotonie. Cela ne tient pas seulement à l'inépuisable variété de la mélodie et du rythme, à la diversité des intentions dramatiques qui s'y expriment, mais aussi à l'intérêt toujours renouvelé de l'écriture, à la liberté avec laquelle les parties instrumentales entrent ou se taisent, à ces « conversations spirituelles » dont parlait Noverre et qui font oublier l'armature rigoureuse de la construction. Et cependant, parmi ces conversations, ces grâces, ces piquantes saillies, ces péripéties musicales ou dramatiques, le développement se poursuit avec une parfaite logique, la charpente demeure solide et inébranlée.

On trouve rarement dans l'histoire de l'art une union aussi harmonieuse des éléments expressifs et des éléments purement formels de la musique. En ce sens, les airs de danse de Rameau, considérés en eux-mêmes, indépendamment du drame, marquent une date importante dans le progrès de la musique instrumentale, au même titre que les sonates et les concertos d'Italie. Comme eux ils annoncent et ils préparent le quatuor et la symphonie classique. De Brosses voyait juste quand, après avoir vanté les concertos italiens, il disait des « airs à danser » de nos opéras : « C'est là notre vraie symphonie française [2]. »

•

Mais en réalité, dans leur constitution musicale, comme dans leur conception littéraire ou leur exécution chorégraphique, les danses de l'opéra de Rameau restent étroitement liées au drame. Malgré les contraintes inévitables de la construction, il est évident que le choix des thèmes et une bonne part de leur développement sont inspirés par les situations et par les caractères de l'action dramatique.

On ne saurait objecter que certaines danses du théâtre de Rameau ne sont que la reproduction de pièces de clavecin composées antérieurement. D'abord, il y en a fort peu dans ce cas. Et d'ailleurs, les pièces de clavecin que Rameau a choisies pour les insérer dans ses opéras ont un sens expressif qui s'accorde à merveille avec la situation où elles doivent figurer. Lui reprochera-t-on d'avoir rendu au théâtre et introduit dans l'acte des *Sauvages* cette pièce de clavecin du même titre, primitivement conçue pour accompagner une exhibition de sauvages au Théâtre Italien ? [3]. Et le rondeau des *Tendres plaintes* ne semble-t-il

1. *Hippolyte*, I, 3, 45 (*1er air*, chanté ensuite par une Prêtresse de Diane) ; *Indes galantes*, Prol., 2, 18 (*Air grave pour deux Polonais*). Les dérogations à la carrure sont assez fréquentes dans les danses de Lully, comme l'a déjà signalé M. Tiersot (*Histoire de la chanson populaire en France* [1889], 507-508).

2. *Lettres familières écrites d'Italie* (1740), éd. Colomb, II, 336.

3. *Indes galantes*, IV, 6, 260. Cf. *Nouvelles suites de pièces de clavecin*.

pas avoir été conçu pour faire écho aux soupirs et aux plaintes d'Amélite pleurant l'absence de Zoroastre [1] ?

Certes, les danses de l'opéra contribuent pour une grande part à créer cette impression de détente qui caractérise le divertissement. Par la stylisation du geste et par l'eurythmie de la musique, elles conservent cet élément de beauté formelle qui est inséparable de toutes les manifestations de l'art chorégraphique. Mais, telles que Rameau les a conçues et réalisées, elles ne sont pas un simple délassement accessoire, un embellissement facultatif ajouté du dehors, et qui pourrait être supprimé sans inconvénient. Elles sont, à plusieurs titres, partie intégrante de l'ensemble et y demeurent indispensables. Non seulement elles ont un rôle traditionnel dans l'architecture générale de l'opéra français depuis ses origines. Mais elles participent à la vie même du drame musical.

D'abord elles forment une sorte de décor animé, fait de sons et de gestes, en même temps que de couleurs et de costumes, qui contribue à situer l'action dans l'espace et dans le temps. Outre cette fonction pittoresque, elles ont une fonction en quelque sorte lyrique, en permettant au musicien d'exprimer directement, sans le secours des mots, certains états d'âme généraux qui caractérisent les divers moments de l'action. En ce sens, jointes aux autres éléments symphoniques de l'opéra, elles annoncent ce commentaire orchestral continu qui règne d'un bout à l'autre dans la plupart des drames musicaux d'aujourd'hui. Enfin, les danses de l'opéra de Rameau ont souvent un rôle plus proprement dramatique, en représentant par la pantomime certaines actions secondaires qui continuent plus ou moins l'action générale de la pièce ; et, même quand elles ne comportent pas de pantomime définie, le musicien les accorde toujours avec le sujet par la vraisemblance et par la précision des intentions expressives.

On sent que les danses sont pour Rameau des symphonies dramatiques comme les autres, plus stylisées sans doute, mais non moins pleines de sens. Elles rejoignent l'inspiration des symphonies descriptives, des préludes et des accompagnements autonomes, comme les évolutions savantes des danseurs prolongent par degrés insensibles les mouvements et les gestes des personnages principaux. Selon cet idéal esthétique, la danse doit donc, du moins en théorie, rentrer sans heurt et sans disparate dans l'unité musicale de l'opéra comme dans son unité plastique, à la place que comporte l'unité littéraire de la conception primitive, qui domine et régit les deux autres.

1. *Zoroastre*, I, 3, 34 (*Air tendre en rondeau*, précédé sur le livret par cette indication : « Accablée de douleur, elle s'asseoit sur un gazon ; sa cour s'empresse et danse autour d'elle ». Cf. *Pièces de clavecin* de 1724.

CHAPITRE VIII

L'EXPRESSION DRAMATIQUE ET SES MOYENS

En étudiant les différentes parties de l'opéra, nous avons souvent remarqué quel soin Rameau apporte à modeler sa musique sur les péripéties du drame, sur les intentions du poème et sur les nuances des caractères. Pour compléter cette étude, il faut examiner en lui-même cet art de l'expression dramatique, essayer d'en démonter le mécanisme, et pénétrer ainsi plus avant dans le mystère de la création musicale du grand artiste français.

L' « expression » est considérée par les hommes du XVII^e^ et du XVIII^e^ siècle, surtout en France, comme la fonction essentielle de la musique. On appelle alors expression un rapport évident et aisément reconnaissable entre l'idée d'un objet, d'un évènement ou d'un sentiment, et un fragment de musique plus ou moins étendu qui prétend l' « imiter », le « caractériser », le « peindre ». C'est la théorie classique de l' « imitation ». Elle ne s'applique pas seulement à la musique, mais aussi, naturellement, aux arts plastiques et à la poésie. Les doctrines de l'Académie Royale de Peinture sont fondées, en grande partie, sur la recherche de l'expression [1]. Si la musique ne recule pas devant la description des phénomènes matériels, la peinture prétend rendre toutes les nuances des sentiments : Lebrun dresse, à cet effet, une sorte de catalogue des principales « expressions » de la physionomie, en indiquant les particularités de dessin qui permettent de représenter la joie, la tristesse, l'admiration, la haine, la terreur... etc.[2] La poésie, à son tour, veut être « une imitation et une peinture », comme dit Fénelon dans le *Projet de poétique* de sa *Lettre à l'Académie française* (1714). Cette

1. L'expression « est comme l'âme de la peinture », écrit Félibien dans le sixième de ses *Entretiens sur la vie et les ouvrages des plus excellents peintres* (1667). Dès 1675, le secrétaire Testelin réunit en *Tables de préceptes* les remarques sur l'expression formulées, surtout par Lebrun, dans les conférences de l'Académie. Voir Fontaine, *Les doctrines d'art en France* (1909).

2. C'est le fameux traité de l'*Expression des passions*, issu des conférences de l'Académie et plusieurs fois réimprimé. On se sert encore couramment, pendant tout le XVIII^e^ siècle, de « ces premiers linéaments des passions, de Le Brun, que l'on remet entre les mains de la jeunesse ». (Garcins, *Traité du mélo-drame* [1772], p. 14.)

théorie, qui est, au fond, celle de Boileau et d'Horace, vient d'être reprise et développée avec force, au moment où Rameau commence à composer, dans les célèbres *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, de Dubos, où la musique, bien que le titre ne la mentionne pas, est mise sur le même plan que les deux autres arts [1]. Désormais la doctrine de l' « imitation » règne sans conteste dans toute la critique d'art jusqu'au dernier tiers du XVIII[e] siècle. « L'objet de tous les arts est de peindre la nature : la poésie à l'esprit, la peinture aux yeux, et la musique à l'oreille [2]. » Et Diderot résume à merveille l'idéal esthétique de son temps quand il définit ainsi la tâche du critique : « rassembler les beautés communes de la poésie, de la peinture et de la musique ; en montrer les analogies ; expliquer comment le poète et le musicien rendent la même image »[3].

Pour ce qui est de la musique, jamais la théorie de l' « imitation » n'a été affirmée d'une manière plus absolue que vers 1750, au moment du triomphe de Rameau, et en grande partie sous l'influence de son œuvre. « Toute musique qui ne peint rien n'est que du bruit », écrit d'Alembert dans le *Discours préliminaire* de *l'Encyclopédie*. « La musique qui ne peint rien, répète Marmontel, est une musique insipide. Aussi M. de Fontenelle demandait-il : *Sonate, que me veux-tu* [4] ? » La musique instrumentale sans explication, ce qu'on a appelé la musique « pure », déconcerte et rebute l'esprit français [5]. La musique vocale, et surtout la musique dramatique, le satisfont beaucoup mieux, car le langage des sons y est perpétuellement éclairci par les paroles ou par le spectacle. Aussi est-ce la musique dramatique qui est alors le centre des préoccupations du public et le principal objet des discussions des critiques. C'est là qu'on aperçoit clairement les deux termes de l' « imitation » et qu'on peut décider avec certitude si le musicien a bien rempli sa tâche. C'est là que cette tâche peut être fixée avec le plus de précision. « Notre art ne doit rien laisser d'inanimé sur le théâtre : tout ce qui est offert aux yeux, les caractères des acteurs, leurs pas-

1. La première édition est de 1719. L'ouvrage n'eut pas moins de sept éditions, jusqu'en 1770. Les principaux passages sur la musique se trouvent dans le tome I (pages 466 à 507 de l'édition de 1770). — La même théorie est soutenue par Batteux, *Les beaux-arts réduits à un seul principe* (celui de l' « imitation »). Trois éditions de 1745 à 1773.

2. Bâton, *Examen de la lettre de M. Rousseau* (2[e] éd. [1754], p. 28, n.) Cf. Lacombe, *Le spectacle des beaux arts* (1761) p. 250.

3. Ed. Assézat, t. I, 385. — Déjà cité dans Mornet, *Le sentiment de la nature en France, de J.-J. Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre* (1907), p. 382.

4. Marmontel, *Examen des réflexions de M. Dalembert sur la liberté de la musique*, (*Mercure*, juillet 1759, II, 75).

5. Il semble bien qu'il y ait là un trait permanent de notre caractère national : l'histoire de l'art musical français révèle un effort incessant pour accrocher la musique à l'intelligence. D'ailleurs un souci analogue de l' « expression » se retrouve, au début du XVIII[e] siècle, chez de nombreux musiciens étrangers et notamment chez Bach. « *Oh imitazione figlia del cielo!* », s'écrie encore Arteaga en déplorant le sensualisme envahissant de l'opéra italien. (*Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*, éd. 1785, III, 70.)

sions différentes, les images que le poète présente à l'esprit, toutes ces choses doivent être rendues à l'oreille par la musique »[1].

Rameau est le plus illustre représentant de cette théorie de l' « imitation », si caractéristique de notre musique classique, et qui, d'ailleurs, est beaucoup moins périmée qu'on affecte souvent de le croire. Non seulement il la met en pratique dans son œuvre musicale, mais il la professe dans ses écrits, toutes les fois qu'il a l'occasion d'aborder le sujet. On trouve çà et là des allusions, des affirmations, des phrases révélatrices, qui, réunies, mettent bien en lumière sa pensée à cet égard. Elle n'a pas varié d'un bout à l'autre de sa longue carrière. Dans un de ses derniers livres, le *Code musique pratique* de 1760, on lit cette déclaration formelle : « L'expression est l'unique objet du musicien[2]. » Et, quelques pages plus loin : « L'expression de la pensée, du sentiment, des passions, doit être le vrai but de la musique. » D'autre part, dès son premier ouvrage théorique, le *Traité de l'Harmonie* de 1722, il avait affirmé déjà cette nécessité de l'expression, tant pour la musique vocale que pour l'instrumentale : « Les paroles que l'on met en musique ont toujours une certaine expression, soit triste, soit gaie, que l'on ne peut se dispenser de rendre... ; et tel qui ne prend point de paroles pour guide s'imagine toujours un sujet qui le tient à peu près dans le même esclavage[3]. »

Avant ses débuts au théâtre, une curieuse lettre à Houdar de La Motte, du 25 octobre 1727, nous en dit long sur l'idéal que Rameau se fait du musicien[4]. « Il ne tient qu'à vous, écrit-il, de venir entendre comment j'ai caractérisé le chant et la danse des sauvages qui parurent sur le Théâtre Italien, il y a un an ou deux ; comment j'ai rendu ces titres[5], *les Soupirs, les Tendres Plaintes, les Cyclopes, les Tourbillons* (c'est-à-dire les tourbillons de poussière excités par de grands vents)... » Puis, pour mieux décider le fameux librettiste à lui confier un poème d'opéra, il fait valoir les mérites dramatiques de ses cantates, et notamment de *Thétis*, « où vous pourrez remarquer le degré de colère que je donne à Neptune et à Jupiter, selon qu'il appartient de donner plus de sens froid (*sic*), plus de possession à l'un qu'à l'autre, et selon qu'il convient que les ordres de l'un et de l'autre soient exécutés ». C'est cette justesse dans la traduction musicale des sujets les plus divers, phénomènes matériels ou nuances de sentiments, qui lui apparaît comme le témoignage le plus probant de son talent. Près de vingt ans plus tard, quand il a conquis la première place à l'Opéra, et que les

1. Bâton, *Examen de la lettre de M. Rousseau*, 2e édit. (1754), p. 27-28.

2. P. 161 et 170.

3. P. 162-163.

4. Cette lettre, souvent reproduite, a été publiée pour la première fois dans le *Mercure* de mars 1765, et, l'année suivante, par Maret, dans son *Eloge*, p. 62, n. 33.

5. Dans les *Pièces de clavecin*.

jeunes musiciens lui demandent des conseils pour aborder le théâtre : « Il faut, leur dit-il..., avoir longtemps étudié la nature, pour la peindre le plus au vrai qu'il est possible, avoir tous les caractères présents[1]... » Exprimer, « caractériser », « rendre », « peindre », voilà sa préoccupation constante.

Parmi ses contemporains, pourtant si familiarisés avec cette conception de la musique, Rameau a la réputation d'être le « peintre » par excellence. « Peindre avec énergie, dit d'Aquin, c'est élever un art au-dessus de lui-même. Voilà ce qui était réservé à notre siècle... M. Rameau est ce peintre sublime[2]... » « Il n'appartient peut-être qu'à Rameau, renchérit Grimm, de donner de la physionomie à tout ce qu'il peint[3]. » Certains trouvent même qu'il a exagéré dans ce sens et qu'il a eu le tort de croire « qu'on pouvait tout peindre en musique »[4].

A la vérité, le domaine de l'expression musicale, telle que la conçoivent Rameau et la plupart de ses contemporains, est bien près d'embrasser tout le réel. Elle ne s'arrête que devant les régions abstraites du pur raisonnement. Le monde extérieur comme le monde de l'âme sont également de son ressort. Que la terminologie du temps ne nous fasse pas prendre le change. Aujourd'hui, qui dit *expression*, semble vouloir dire seulement expression des sentiments. Et qui dit *imitation*, semble vouloir signifier uniquement l'évocation des phénomènes matériels par la musique nommée descriptive. Au XVIII^e^ siècle, que l'on emploie l'un ou l'autre de ces deux termes, qui sont alors à peu près synonymes, on les applique à la fois aux phénomènes matériels et aux sentiments . « La peinture de la musique, dit un critique contemporain et admirateur de Rameau, se divise en deux genres, qui sont la *peinture physique*, et la... *peinture métaphysique.* » (Nous dirions aujourd'hui : *psychologique*[5].)

La *peinture physique* peut être directe ou indirecte : Elle est directe, si elle reproduit des sons ou des bruits existant « dans la nature », tels que le chant des

1. Lettre à Mongeot, du 29 mai 1744.

2. *Siècle littéraire de Louis XV* (1752), I, 51.

3. *Lettre sur Omphale* (1752), dans *Correspondance litt.*, XVI, 292. A cette époque, Grimm professe encore l'admiration la plus enthousiaste pour l'art de Rameau.

4. Rémond de Saint Mard, *Réflexions sur l'opéra* (1741), p. 54, n. — On peut citer, à titre d'indication, la curieuse anecdote rapportée par un pamphlet de la querelle des Bouffons : « Dans le ballet de la Rose des *Indes Galantes*, il avait coupé l'air doux et charmant de la Rose par des bourdonnements sourds et désagréables ; ce sont, disait-il, les mouches à miel et les frelons qui viennent sur la Rose. Fuzelier eut bien de la peine à lui faire sentir que, si la musique peut tout peindre, il est des peintures auxquelles le goût défend de s'arrêter. » (*Jugement de l'orchestre de l'Opéra* [1753], p. 4-5.)

5. *Sentiment d'un harmoniphile sur différents ouvrages de musique* (1756), p. 66-67 (article *Sur l'opéra*). Ce périodique mort-né promettait d'être un des meilleurs recueils de critique musicale du XVIII^e^ siècle. Le principal auteur, que les *Mémoires de Trévoux* déclarent ignorer « totalement » (juin 1756, p. 1417), paraît être de Morambert. V. *Mercure* de janvier 1757 (I, 181) et d'avril 1757 (I, 167).

oiseaux, « le son d'une cloche..., des marteaux qui frappent sur l'enclume, le bruit d'un canon..., le sifflement des vents, celui de ces sortes de crapauds qu'on entend dans les belles soirées d'été, et que M. Rameau a si parfaitement imité dans l'opéra de *Platée* »[1]. Elle est indirecte quand elle évoque des phénomènes matériels perçus surtout par la vue, et « que la musique nous rend par des dispositions et des progressions de sons analogues à leur nature, et par l'imitation de la mesure des temps et des mouvements de ces choses. Tel est le courant d'un ruisseau, dont la musique peint le mouvement et l'ondulation,.. l'agitation des flots de la mer,... l'écroulement d'un édifice... »[2]. L'évocation musicale des « tourbillons de poussière », dont Rameau parle dans sa lettre à La Motte, est un excellent exemple de peinture physique indirecte (phénomène matériel uniquement perçu par la vue). On a sans doute remarqué que, dans le passage cité plus haut, Rameau met *les Tourbillons* tout à fait sur le même plan que *les Soupirs* ou *les Tendres Plaintes*. Les plus humbles mouvements de la nature matérielle lui paraissent (comme à Debussy) aussi dignes d'intérêt, et, en un sens, aussi touchants que les agitations de l'âme.

La *peinture psychologique*, que notre esthéticien appelle « métaphysique », « a pour objet les affections et les mouvements de l'âme », tels que « la colère, la gaieté, la tendresse, la fureur, la tristesse, etc. »[3]. Elle paraît être encore plus « artificielle » que la peinture physique indirecte, parce que le rapport entre les sons de la musique et les sentiments qu'ils expriment est plus difficile à définir clairement. (Ce rapport est surtout fondé sur « l'imitation des mouvements » provoqués par ces sentiments.) Mais en réalité ce langage musical psychologique, « dans les productions des grands hommes », est en correspondance profonde et immédiate avec notre âme. C'est là, pour les gens du XVIII^e^ siècle comme pour nous, un des principaux emplois de la musique. « Son triomphe est de parler le langage des passions et de porter au cœur les plus vives atteintes[4]. » Rameau, dont l'art a été parfois, bien à tort, accusé de sécheresse, a montré suffisamment par ses œuvres combien il sentait profondément la puissance émotive de la musique. S'il en fallait une preuve de plus, nous la trouverions dans cette simple phrase, d'un accent déjà beethovenien : « La vraie musique est le langage du cœur[5]. »

1. *Ibid.*, p. 67-68. Au lieu de peinture directe ou indirecte, l'auteur dit « réelle» ou « artificielle ».

2. *Ibid.*, p. 68-70. On trouvera une analyse plus ou moins analogue de l'expression musicale dans Lacombe, *Le Spectacle des beaux-arts* (1761), p. 252-290. Les principaux emplois de la « peinture physique » dans l'opéra de Rameau ont été étudiés plus haut, à propos des symphonies descriptives. (Voir Chap. VI, p. 326 et suiv.).

3. *Ibid.*, 70-74.

4. Lacombe, *Le spectacle des beaux-arts* (1761), p. 280.

5. *Code de musique pratique* (1760), p. 93.

L'expression musicale des sentiments n'est pas tout à fait la même dans l'art dramatique que dans le lyrisme personnel. Le musicien lyrique n'exprime que ses propres émotions. Il « se pique moins de science que de goût », car il ne travaille que « dans les genres relatifs à son tempérament. Est-il naturellement tendre, il exprime bien la tendresse ; son caractère est-il vif, enjoué, badin, etc., sa musique y répond pour lors... »[1]. Le musicien dramatique, au contraire, exprime les sentiments de nombreux personnages, dont le caractère est souvent opposé au sien. Il doit, à chaque instant sortir de lui-même, « se livrer à tous les caractères qu'il veut dépeindre, et, comme un habile comédien, se mettre à la place de celui qui parle ; se croire être dans les lieux où se passent les différents événements qu'il veut représenter, et y prendre la même part que ceux qui y sont les plus intéressés »[2]. Il doit ensuite fixer dans le langage des sons, avec sûreté et rapidité, ces caractères et ces états d'âme qu'il incarne ainsi momentanément. C'est là œuvre de « science » au moins autant que de « goût ».

Cette science de l'expression, Rameau l'a possédée plus complètement qu'aucun autre de ses contemporains, et il en était fier à bon droit. « Il serait donc à souhaiter, écrit-il à La Motte, qu'il se trouvât pour le théâtre un musicien qui étudiât la nature avant que de la peindre, et qui par sa science sût faire le choix des couleurs et des nuances dont son esprit et son goût lui auraient fait sentir le rapport avec les expressions nécessaires. Je suis bien éloigné de croire que je sois ce musicien ; mais du moins j'ai au-dessus des autres la connaissance des couleurs et des nuances, dont ils n'ont qu'un sentiment confus[3]. »

Rameau n'a jamais exposé dans une œuvre théorique les lois de cette « science » de l'expression musicale. Il semble qu'il ait un instant songé à le faire ; mais il a reculé devant l'énormité de la tâche. « S'il n'est pas absolument impossible de déterminer les chants, et les modulations en conséquence, qui conviendraient le mieux aux expressions les plus marquées, c'est d'ailleurs une entreprise qui demanderait peut-être plus que la vie d'un seul homme[4]. » Nous pouvons du moins essayer de saisir les principaux procédés expressifs que Rameau a employés dans son œuvre dramatique. Il suffira pour cela d'examiner

1. Rameau, *Lettre à Houdar de la Motte*, du 25 octobre 1727.

2. Rameau, *Traité de l'Harmonie*, p. 143.

3. Même lettre. — Le désir d'expérimenter cette science n'a pas peu contribué à pousser Rameau vers le théâtre : « ... à l'égard de la pratique..., lorsque je m'y livrai en travaillant pour le théâtre, si je fus entraîné par le plaisir d'y faire, comme artiste, beaucoup de peintures dont j'avais conçu l'idée, chose qui flatte infiniment le goût et l'imagination, je le fus encore davantage par celui de voir, comme philosophe, le jeu de tous ces phénomènes, dont le principe ne m'était plus inconnu, et de donner lieu à une infinité d'effets dont je m'étais mis en état de connaître les causes ». *Démonstration du principe de l'harmonie* (1750), p. 111-112.

4. *Nouveau système de musique théorique* (1725), p. 43.

quel usage il a fait des moyens essentiels de l'expression musicale : mélodie, harmonie, mouvement, et enfin coloris instrumental [1].

I. — LA MÉLODIE

C'est surtout par ses ouvrages théoriques sur l'harmonie que Rameau a commencé à se faire connaître du public ; et ses travaux de savant ont souvent égaré l'opinion sur son œuvre d'artiste. Surpris par l'originalité de sa musique, bon nombre de ses contemporains ont eu beau jeu de dire qu'elle était uniquement « savante », « mécanique », « géométrique ». De plus, Rameau a constamment soutenu que l'harmonie est le principe fondamental de la musique, la source même de la mélodie. Il n'en a pas fallu davantage pour conclure, de cette affirmation mal interprétée, qu'il était surtout un harmoniste et que la mélodie ne l'intéressait guère. « Il a donné tout à l'harmonie ; il a presque compté la mélodie pour rien [2]. »

Que Rameau ait possédé autant que n'importe quel autre grand maître le don de la mélodie la plus fraîche et la plus jaillissante, il suffit aujourd'hui de parcourir sa musique pour en être convaincu. Chabanon voyait juste lorsqu'il écrivait en 1785 : « Ce qui constituait en lui l'homme de génie, c'est le caractère entièrement neuf de ses chants, c'est leur prodigieuse variété. Rameau fut créateur en mélodie, mérite que souvent on n'apprécie pas assez [3]. »

D'autre part, pour prétendre que Rameau ait méconnu l'importance de l'inspiration mélodique, il faudrait ignorer les nombreux passages de ses écrits où il a proclamé au contraire le rôle essentiel de la mélodie. Quoi de plus décisif sur ce point que ce passage du *Traité de l'harmonie* ? « La mélodie n'a pas moins de force dans les expressions que l'harmonie ; mais il est presque impossible de pouvoir en donner des règles certaines, en ce que le bon goût y a plus de part que le reste ; ainsi nous laisserons aux heureux génies le plaisir de se distinguer dans ce genre dont dépend presque toute la force des sentiments [4]. »

Et cette mélodie dont parle Rameau est une mélodie spontanée, jaillie naturellement de l'« imagination », et non pas élaborée artificiellement par le

1. Rameau nous y invite lui-même quand il écrit que toute musique a toujours « une certaine expression, soit triste, soit gaie, que l'on ne peut se dispenser de rendre, tant par le chant, et par l'harmonie, que par le mouvement ». (*Traité de l'harmonie* p. 162). Cf. Rousseau, *Dictionnaire* (art. *Expression*) : « La mélodie, l'harmonie, le mouvement, le choix des instruments et des voix sont les éléments du langage musical. »

2. Saint-Lambert, *Lettre à M. le B... d'H... sur l'opéra* (1768), dans *Variétes littéraires*, (1804), III, 312. La polémique avec Rousseau et la vogue de la « mélodie » italienne après la querelle des Bouffons ont encore contribué à répandre cette opinion.

3. *De la musique considérée en elle-même...* (1785), p. 33.

4. *Traité de l'harmonie*, p. 142. Cf. p. 163. — Et dans le *Code de musique pratique* (1760) : « Quelque recommandable que soit la plénitude de l'harmonie, le goût du chant doit l'emporter » (p. 163).

« calcul ». Si l'harmonie est le principe inconscient de la création mélodique, c'est précisément dans les chants les plus inspirés que ce principe se manifeste le mieux et que les rapports harmoniques sont le mieux établis. « Un chant que l'imagination produit et fait continuer sans réflexion pèche rarement contre ces rapports ; tel est l'empire de la nature [1]. » Les cas douteux, les indécisions de l'harmonie se rapportent « aux chants qui ne sont point partis de source, qui ne se sont point présentés naturellement, et qui ne sont dus, en un mot, qu'à la réflexion. Ce qui part de source rappelle aisément le principe qui le suggère : la réflexion s'en mêle-t-elle, il n'y a plus d'inspiration, et le principe abandonné vient difficilement au secours » [2]. Enfin, cette invention mélodique doit être absolument libre, libre même de violer les règles connues, si « le goût du chant » le demande. « Quand même les règles connues seraient sans reproche, qu'est-ce que des règles qui asservissent le génie ? C'est à l'imagination d'en ordonner [3]. » Reprenant à son compte les accusations des malveillants et des ignorants, il repousse avec force « la musique du géomètre qui ne se guide que par le calcul : aussi le musicien n'a-t-il jamais voulu l'écouter » [4].

Comment se fait-il alors que la mélodie de Rameau ait été souvent jugée insuffisante, sèche ou froidement calculée ? D'abord parce qu'elle était plus originale, plus nuancée, plus « détournée » (selon l'expression du temps) que celle qui avait cours avant lui. Il est arrivé à Rameau ce qui arrive à tous les musiciens novateurs : le premier jugement que l'on porte sur eux, c'est qu'ils sont très savants, mais qu'ils manquent de « mélodie ». Et, dans le cas de Rameau, ce jugement était particulièrement indiqué, à cause de ses écrits théoriques sur l'harmonie. Mais ce que le grand public appelle mélodie, ce ne sont le plus souvent que des airs de « chansons » [5].

De plus, au cours de la carrière de Rameau, (et c'est là un fait capital pour l'histoire de notre musique), il s'est produit en France, sous l'influence des Italiens, une confusion presque complète entre la mélodie vocale et la mélodie instrumentale. Avant la querelle des Bouffons, la mélodie vocale des Français se modelait presque entièrement sur les inflexions et sur les accents (tonique,

1. *Code de musique pratique*, p. 141.

2. *Lettre à M. d'Alembert sur ses opinions en musique...* (1760), p. 10-11.

3. *Code de musique pratique*, p. xv (Plan de l'ouvrage).

4. *Réponse de M. Rameau à MM. les Editeurs de l'Encyclopédie...* (1757), p. 47.

5. Rameau, assez dédaigneusement, le donne à entendre à d'Alembert dans sa *Lettre à M. d'Alembert sur ses opinions en musique...* (1760) : « La supériorité de l'harmonie dans la musique ne diminue en rien du prix de la mélodie : j'en fais peut-être plus de cas qu'aucun de vos collègues ; mais, pour savoir les bornes auxquelles on doit s'en tenir, il faut une grande expérience, et pour l'acquérir, il faut avoir souvent écouté, et pendant longtemps, une musique remplie d'harmonie, surtout dès le berceau, pour ainsi dire. Vos philosophes, gens de lettres et artistes, que vous prenez pour juges de vos opinions..., n'ont peut-être encore écouté que des chansons, même dans un âge avancé » (p. 12).

logique ou pathétique) de la déclamation parlée. Les seules exceptions sont quelques ariettes, avant-gardes de l'invasion italienne, les danses chantées (ou les « chansons », plus ou moins dérivées de la danse), et la plupart des chœurs (dont la polyphonie exige des thèmes de nature instrumentale). La mélodie vocale française, dans la très grande majorité des cas, est d'inspiration surtout oratoire. Au contraire, le chant des Italiens, tel que les Bouffons achèvent de le révéler à la France, n'a presque plus aucun rapport avec les inflexions de la parole [1] ; il est devenu une véritable mélodie instrumentale, écrite pour l'instrument voix. Ce chant instrumental a conquis l'Europe, non seulement grâce à l'extraordinaire virtuosité des chanteurs, mais aussi parce qu'il est presque indépendant du langage national qui s'y trouve joint, et qu'il peut se communiquer à tous les peuples par ses seules qualités musicales. La France, longtemps rebelle, finit par l'adopter peu à peu, et tout d'abord dans l'opéra-comique. Alors le sens du mot « mélodie » se transforme, et se restreint, du moins en matière de musique dramatique : ce mot ne désigne plus guère que la mélodie instrumentale pour la voix, le « chant » à la manière italienne. C'est dans ce sens qu'il arrive aux Français de 1770 de dire que Rameau n'a pas de mélodie (puisque ses airs principaux sont écrits dans le style oratoire). Les plus bienveillants, se souvenant de ses « symphonies », concèdent qu'il s'est montré mélodiste dans les parties orchestrales de son œuvre, notamment dans les airs de danse [2].

En réalité, on a vu plus haut, à propos du récitatif et des airs, quelle est l'attitude la plus habituelle de Rameau à cet égard : il conserve pour le chant dramatique une mélodie d'allure surtout oratoire, généralement respectueuse de la déclamation, et il confie aux multiples interventions de l'orchestre la mélodie instrumentale et purement musicale. C'est déjà une première ébauche de la méthode de Wagner. Mais, si ces deux mélodies ont leurs lois spéciales, si la première s'inspire forcément des intonations de la parole, elles ont pourtant des traits communs sous le rapport de l'expression. Le « tour de chant »

1. Il faut naturellement excepter le récitatif. Mais le récitatif simple est de plus en plus négligé dans l'opéra italien. Et le récitatif obligé est relativement rare, surtout dans la seconde moitié du siècle.

2. Marmontel qui a pu assister, pendant sa longue carrière, à la transformation du goût, nous fournit, sur ce point, un important témoignage : « Le charme et le pouvoir du chant nous étaient inconnus au point qu'on attachait à des accompagnements sans dessin le grand mérite de l'artiste, et que l'on faisait consister l'excellence de la musique dans les accords. C'est presque uniquement à cette partie subordonnée que le célèbre Rameau appliquait tout son génie, et qu'il a dû tous ses succès. Le don d'inventer les dessins, de les développer, de les varier avec grâce et d'assortir au même caractère la mélodie et le mouvement, en un mot le don de la pensée musicale, le seul auquel les Italiens attachent le nom de *génie*, Rameau en faisait peu de cas, et ne daignait l'employer qu'à ses airs de danse, dans lesquels il a excellé ; injuste envers lui-même, il se glorifiait de son savoir et de son art, et méconnaissait son génie. » (*Eléments de littérature*, art. *Récitatif* ; éd. 1819, V, 98.)

du récitatif montre que la mélodie la plus oratoire admet des éléments de nature instrumentale. Aussi, pour ne pas multiplier les divisions, nous pouvons réunir, sinon confondre, les deux sortes de mélodies en étudiant les principaux procédés expressifs employés par Rameau.

Ce qu'on a nommé plus haut la *peinture physique directe*, c'est-à-dire l'imitation des sons produits par la nature, n'est pas d'une grande ressource pour l'inspiration mélodique. Rameau, comme les autres musiciens de son temps, n'a pas dédaigné d'y recourir quelquefois. L'imitation du sifflement des vents fournit aux symphonies de tempêtes plusieurs dessins caractéristiques. Le chant des oiseaux est évoqué soit par le timbre de la flûte [1], soit par la voix humaine [2]. Mais ces occasions de mélodie imitative sont en nombre très limité ; car le plus souvent la nature, au lieu de mélodies définies, fait entendre des bruits confus, que seul l'ensemble de l'orchestre peut suggérer.

Le véritable domaine de l'expression mélodique est, d'une part, la *peinture physique indirecte*, c'est-à-dire celle qui évoque au moyen des sons certains phénomènes perçus par la vue, d'autre part la *peinture psychologique*, qui traduit musicalement les émotions de l'âme. Ici, il ne s'agit plus d'une imitation véritable, mais d'une imitation par analogie réalisée à l'aide d'un symbolisme particulier, qui s'applique tantôt au monde matériel, tantôt à la réalité psychologique, et souvent aux deux à la fois. C'est à ce symbolisme qu'est empruntée, pour une bonne part, la signification expressive de la mélodie, suivant une tradition déjà ancienne dans le langage musical européen.

LA DIRECTION DES MOTIFS

La direction des motifs permet au musicien d'évoquer assez clairement l'idée de certains phénomènes visibles ou de certains mouvements de l'âme.

Si la mélodie se maintient pendant quelque temps sur la même note plusieurs fois répétée, cette répétition suggère naturellement l'idée générale d'immobilité, avec toutes les idées accessoires qui peuvent s'y rattacher. Immobilité dans l'espace : arrêt, repos, tranquillité, sommeil [3]. Immobilité dans le temps : durée, persistance, éternité [4]. Immobilité opposée au changement et à la fai-

1. Voir p. 333. Dans *Platée*, les flûtes imitent le chant des coucous (I, 3, 73-81).

2. *Hippolyte*, V, 8, 226, ariette d'une Bergère (« Rossignols amoureux »). On peut rattacher à ce genre de mélodie l'imitation instrumentale du cri populaire de « Vive le Roi ! » dans l'ouverture d'*Acante et Céphise*.

3. *Indes galantes*, III, 8, 213, « Arrête-toi » ; *Castor*, Prol., 1, 6, « Il rend le calme à la terre, Quand il repose sous ta loi » ; *Indes galantes*, IV, 6, 256, « Sur nos tranquilles bords » ; *Fêtes d'Hébé* (seconde version), II, 3, *414*, « Mais d'un lâche sommeil vos sens sont enivrés ». Nombreux exemples.

4. *Zaïs*, Prol, 3, 69, «... jouissez sans cesse » ; *Acante et Céphise*, III, 3, 135-136, « Durer autant que la mémoire » ; *Castor*, II, 4, 90, « Tes jours éternels ».

blesse : inflexibilité, résistance, obstination, acharnement [1]. Immobilité opposée à l'énergie : douceur, tristesse, abattement [2]. Enfin, la rapidité de la répétition peut donner parfois à ces sortes de passages un tout autre caractère, celui d'un piétinement sur place, évoquant l'impatience ou l'irritation en présence d'un obstacle, comme dans cette phrase de *Zoroastre* [3] : « Dans le fond de mon âme,

Dans la mélodie vocale, ou dans l'accompagnement du chant, la signification de ces notes répétées est parfaitement claire, grâce aux indications fournies par les paroles. Rameau emploie également, mais un peu moins souvent, des motifs analogues dans les symphonies, notamment dans les airs de danse [4]. Bien que le sens de ces motifs instrumentaux apparaisse avec moins de netteté, il n'est pas impossible de découvrir les intentions qui les ont inspirés.

Le déplacement de la mélodie vers l'aigu ou vers le grave a pris depuis longtemps la signification spatiale de « montée » ou de « descente ». De là un procédé descriptif assez rudimentaire, qui est d'usage courant dans la musique européenne au début du XVIII[e] siècle. « C'est une petite règle de composition, fondée en partie sur la nécessité d'exprimer, de peindre, qu'on mette des tons hauts ou bas sur des mots qui représentent un objet bas ou élevé [5]. » Rameau a recours tout naturellement à ce procédé, mais il l'emploie avec discernement et sans rigueur excessive. La montée mélodique, progressive ou soudaine, accompagne assez souvent l'idée d'élévation [6]. Et surtout les mots « descendre »,

1. *Hippolyte*, II, 4, 105, « Mais on ne peut en revenir » ; *Acante et Céphise*, II, 3, 59, «... l'oracle irrévocable » (cité plus haut, p. 154, à propos du récitatif) ; *Temple de la Gloire*, Prol, 1, 23,« Nos coups redoutables Sont plus inévitables ». Dans le chœur des démons de *Castor* (III, 4, 135), il y a un thème en notes répétées qui produit une extraordinaire impression d'acharnement (« Qu'au feu du tonnerre Le feu des enfers Déclare la guerre »).

2. *Castor*, I, 4, 51, « Qu'une ombre plaintive en jouisse » ; *ibid.*, IV, 1, 148, « Que ce murmure est doux » ; *Hippolyte*, II, 1, 74, « Et les plaintes des malheureux. »

3. IV, 1, 169 (monologue d'Abramane). Cf. *Castor*, V, 1, 179, fin de la ritournelle furieuse de l'air de Phébé « Soulevons tous les dieux ».

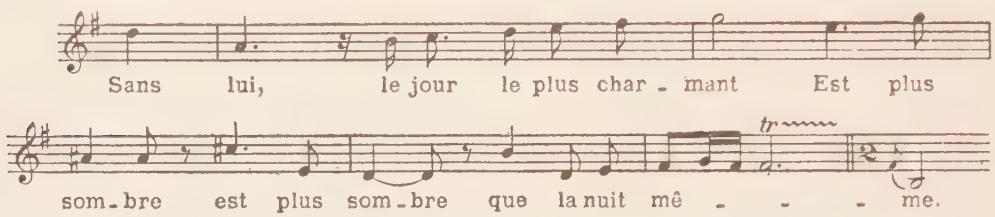
4. *Indes galantes*, II, 5, 136 (*Air des Incas pour la dévotion du Soleil*) ; *Castor*, I, 4,64 (3[e] air pour les guerriers) ; *Dardanus*, I, 3, 85 (1[er] rigaudon) ; *La Guirlande*, 7, 44 (*Entrée des Pâtres*).

5. Lecerf de la Viéville, *Comparaison...* (1705), II, 300. Dès 1581, Vincenzo Galilei dans son *Dialogo della Musica antica et della moderna*, raille les musiciens de son temps pour l'abus qu'ils font de ce procédé. V. Pirro, *L'esthétique de J.-S. Bach*, 21-22. Bach a usé très largement de toutes les ressources de la description musicale.

6. *Castor*, IV, 4, 167, « Le sort *l'élève* au rang des dieux » ; *Indes galantes*, IV, 3, 238-239, « La terre, *les cieux* et les mers ».

« tomber », ou d'autres analogues, comportent en général une mélodie orientée vers le grave, soit par un abaissement progressif, soit par des chutes brusques[1]. L'ondulation des flots agités s'exprime naturellement par l'élévation et par l'abaissement alternatifs de la mélodie, comme on peut le voir dans *Hippolyte*, pour le *Frémissement des flots*[2].

Le symbolisme spatial entraîne, par association d'idées, des significations voisines, d'un ordre plus général. A l'idée de hauteur s'apparente celle de lumière ; à l'idée de profondeur, celle d'obscurité et de nuit. Dans l'air d'Huascar, « Clair flambeau du monde », le couplet consacré à la nuit est entièrement accompagné par des notes basses[3]. Cette opposition de la lumière à l'ombre, considérée au seul point de vue de l'orientation mélodique, est bien marquée[4] dans un air de la seconde version de *Zoroastre*[4] :



Outre cette signification pittoresque, la direction des motifs a un sens psychlogique tout naturel, qui est lié à l'acte même de la production du son par la voix humaine. La montée de la voix vers l'aigu suppose, de la part du chanteur, une énergie et une tension toujours plus grandes, et suggère naturellement l'idée d'énergie, d'élan et de joie. Sur ce point, Rameau ne fait que constater une des propriétés les plus évidentes de la mélodie quand il parle du « chant dont la force se redouble en montant », et « qui s'amollit en descendant ». « Lorsqu'on élève la voix », c'est « signe de force, de joie », ou de « colère » ; « lorsqu'on rabaisse la voix », c'est « signe de mollesse, de faiblesse, etc. »[5].

1. *Hippolyte*, II, 4, 105 (« On peut aisément y descendre »). Cf. *Castor*, II, 4, 89 (« Si tu descends au séjour de la nuit »), et le passage de *Zoroastre* cité p. 195 (« Chanceler, tomber et mourir »). — On trouve des chutes mélodiques analogues sur les mots « tombeau » (*Fêtes d'Hébé*, II, 3, 143), « abîme » (*Zoroastre*, version 1756, V, 3, 243), « profond » (*Platée*, I, 2, 62, cité plus haut, p. 149), etc.

2. Cité plus loin, p. 537. Cf. *Fêtes d'Hébé*, I, 5, 82-88 (Prélude et accompagnement du chœur des Mariniers « Ciel ! ô ciel ! le fleuve agite son onde »). Le procédé est fréquent dans les symphonies de tempête chez les musiciens de la Régence.

3. *Indes galantes*, II, 5, 140 (« Tu laisses l'univers dans une nuit profonde »). Inversement, les notes hautes sont employées pour des effets de lumière : *Indes*, II, 5, 128, « Ta plus éclatante lumière » (air d'Huascar, « Brillant soleil ») ; *Castor*, V, 7, 216, prélude et accompagnement de l'ariette d'une Constellation (« Brillez, astres nouveaux »).

4. *Zoroastre* (version 1756), II, 7, 81 (Air de Céphise). D'ailleurs, c'est surtout par l'harmonie que Rameau produit les effets de lumière et d'ombre.

5. *Observations sur notre instinct pour la musique...* (1754), p. 53 et 54.

On a vu le rôle que jouent les montées mélodiques plus ou moins continues dans les expressions véhémentes du récitatif, chez Rameau comme chez Lully [1]. Les exclamations, les cris de passion, les tenues sur des notes élevées sont d'usage courant. Certains critiques du temps ont reproché à Rameau de maintenir trop souvent sa musique « dans le haut » et de ne pas assez ménager la voix des chanteurs [2].

A cette signification, naturelle ou conventionnelle, de la hauteur de la mélodie, se rattache l'emploi expressif des différentes voix usitées dans l'opéra [3]. L'adaptation du genre de voix au caractère des personnages est aussi ancienne que la musique dramatique. Doni la recommande, dès la première moitié du XVII[e] siècle, dans son *Trattato della musica scenica*, et Bach se conforme au même principe pour les personnages de ses cantates [4]. Le caractère, dit Rousseau, « s'indique en partie par la sorte de voix qu'on approprie à chaque rôle : car le tour de chant d'une haute-contre est différent de celui d'une basse-taille ; on met plus de gravité dans les chants des bas-dessus et plus de légèreté dans ceux des voix plus aiguës [5]. » Les Italiens du XVIII[e] siècle, égarés par la passion de la virtuosité vocale, oublient cet article essentiel de l'expression musicale, quand ils confient des rôles héroïques au soprano artificiel des castrats. Les Français, au contraire, demeurent très attachés à la « convenance » dans l'emploi des voix. S'ils recourent parfois aux voix d'hommes pour figurer certains personnages féminins, ce n'est là qu'une exception apparente, et qui confirme la règle. C'est précisément une conséquence extrême, mais logique, des propriétés expressives du registre grave. Pour accentuer le caractère terrible ou grotesque de certains rôles de femmes, le musicien, au lieu d'employer le timbre du contralto féminin, d'ailleurs peu répandu en France à cette époque, descend encore plus bas, et utilise les voix d'homme. Dans *Hippolyte*, la furie Tisiphone est figurée par un homme chantant la « taille », selon le procédé déjà employé par Lully pour le personnage de la Haine, au troisième acte d'*Armide*. Le *Trio des Parques* est chanté par trois voix d'hommes, une haute-contre, une taille et une basse. Dans *Platée*, le rôle de la nymphe ridicule est joué en travesti par un chanteur à la voix de haute-contre. De même, quand Rameau écrit pour une basse le rôle de Bellone, dans le prologue des *Indes galantes*, il ne fait que pousser à l'extrême le précepte de Doni, qui prescrivait déjà, un siècle auparavant, de représenter par un contralto la déesse de la guerre.

1. Voir plus haut, p. 155.

2. « Voulant sans cesse briller, sa musique, qui règne toujours dans le haut, a perdu la voix de nos sujets ». (Jourdan, *Le correcteur des Bouffons à l'écolier de Prague* [1753], p. 6.)

3. Voir plus haut p. 258 et suivantes. Cf. Lacombe, *Le spectacle des beaux arts* (1761), p. 333-337. Le choix des voix pourrait être également rapproché de l'instrumentation.

4. V. Pirro, 277-279.

5. *Dictionnaire de musique*, art. *Scène*.

LES INTERVALLES

La nature des intervalles, et les différentes altérations dont ils sont susceptibles, fournissent à l'expression mélodique des ressources abondantes, que Rameau, comme tous les grands musiciens, a employées à la fois par inspiration spontanée et d'une manière parfaitement consciente et méthodique.

Les petits intervalles sont les plus fréquents et les plus naturels. Par là même, ils ont une expression moins marquante que les autres. Le plus naturel de tous est l'intervalle de seconde, majeure ou mineure, tel qu'il est donné par la succession de la gamme diatonique. Si les intervalles consonants apparaissent souvent dans la basse fondamentale, les parties harmoniques, dont l'enchaînement forme la mélodie, procèdent en général diatoniquement. « Aussi le diatonique prime-t-il dans tous les chants, le consonant n'y étant amené que de temps en temps [1]. »

Bien que l'intervalle de seconde n'ait pas, par lui-même, une expression très caractérisée, il se prête à plusieurs effets d'une signification évidente, quand il est employé avec une certaine insistance. Par exemple, une succession diatonique de secondes, soit en montant, soit en descendant, évoque une idée de continuité, qui peut être soulignée encore par le contraste avec une mélodie à contours brisés [2]. Ces successions diatoniques plus ou moins prolongées ne sont pas rares dans les opéras de Rameau, même pour la musique vocale [3].

L'alternance de deux notes à distance de seconde produit une sorte de balancement que Rameau a parfois employé d'une manière très heureuse pour évoquer les idées de calme, de sommeil ou de douceur. Tel est le dessin plusieurs fois répété dans la symphonie du *Sommeil* de Dardanus, et qui reparaît, dans le chœur des Songes, précisé par les paroles : « Dormez, dormez ! » [4]. Un thème analogue, employé comme interlude, forme une sorte de motif de la nuit dans l'admirable chœur des *Indes galantes* (« Dans le sein de Thétis précipitez vos feux ») [5].

Une suite continue de petits intervalles (secondes et tierces) dans un mou-

1. Rameau, *Code de musique pratique*, 159.

2. « Qu'on peigne, si l'on veut, l'écroulement d'un édifice : les passages subits des sons aigus aux graves, en progressions disjointes, nous rendront l'effet des chutes ; et ces mêmes passages subits, mais en progressions conjointes, caractériseront l'éboulement ». *Sentiment d'un harmoniphile* (1756), p. 70 (*Sur l'opéra*).

3. *Hippolyte*, II, 4, 105 (« On peut aisément y descendre »); *Indes galantes*, II, 5, 127 (« N'ont vu tomber de noirs frimas ») ; *Fêtes d'Hébé*, Prol. 4, 23, « Et que du fond de sa grotte profonde ». — Ces successions se rencontrent surtout sous forme de descentes.

4. *Dardanus*, IV, 1, 195 et 196. — Même dessin dans le *Sommeil d'Endymion*, à la fin d'*Adonis* (*Surprises de l'Amour* [version 1757], Appendice, p. 263).

5. III, 8, 199-205. Voir plus haut, p. 361. — Cf. *Castor* IV, 1, 176-178 (interludes et postlude du chœur des Ombres heureuses).

vement modéré, et avec un rythme égal, est employée quelquefois par Rameau, comme déjà chez Lully, pour donner une impression de tranquillité heureuse dans un paysage agréable. Le prélude et l'accompagnement du monologue de Castor dans les Champs-Élysées ne sont pas sans analogie avec la douce symphonie qui enveloppe le monologue de Renaud dans les jardins enchantés d'Armide [1]. Le mouvement des eaux paisibles est également figuré, dans tout l'opéra français, par une suite sinueuse d'intervalles de seconde. D'une manière générale, les petits intervalles, n'exigeant que de faibles déplacements de la voix, sont la traduction naturelle de la douceur et de la faiblesse, qui peuvent revêtir, suivant les cas, un caractère de sérénité ou de mélancolie. Rousseau remarque qu'il faut faire procéder la voix « dans le bas par de petits intervalles pour exprimer les langueurs de la tristesse et de l'abattement » [2].

D'ailleurs, ce caractère peut être complètement modifié par la nature du mouvement. Avec une allure rapide, les petits intervalles, et la seconde en particulier, évoquent au contraire l'idée d'une agitation plus ou moins véhémente. Ils peuvent figurer l'empressement d'une multitude, la frénésie des passions, les cataclysmes de la nature [3]. Mais alors c'est le mouvement qui prend la première place et qui emporte tout. La distance qui sépare les notes n'est même plus perçue avec netteté, et, si le musicien emploie les petits intervalles, c'est parce qu'ils se prêtent mieux que les autres à la volubilité de l'exécution.

La seconde augmentée n'apparaît qu'exceptionnellement chez Rameau et n'a pas un caractère bien défini. Quand il emploie le mode mineur sous la forme de fragments de gamme, on trouve quelquefois, dans la gamme descendante, l'intervalle de seconde augmentée entre la sensible et le sixième degré. Cette seconde augmentée descendante ne se rencontre guère que pour les instruments, et sans une intention expressive particulière [4]. Pour le chant, on peut citer l'exemple suivant de *Castor*, où l'appoggiature laisse d'ailleurs subsister quelque incertitude [5] :

1. *Castor*, IV, 1, 145 (« Séjour de l'éternelle paix »). Cf. *Armide*, II, 3, 117.

2. *Dictionnaire de musique*, art. *Expression*.

3. L'idée de rassemblement empressé s'exprime à merveille dans l'accompagnement de l'air de Jupiter, « Descendez des sphères du monde », à la dernière scène de *Castor* (205). Cf. les traits rapides qui se rencontrent si fréquemment dans l'accompagnement des récitatifs pathétiques, dans les symphonies descriptives et dans les vocalises du chant.

4. *Fêtes d'Hébé*, III, 6, 232, (*Musette en rondeau*, 2e couplet, 17e mesure) ; *Fêtes de Polymnie*, I, 4, 203 (dernière mesure) ; *Naïs* (voir *Commentaire*, p. cx).

5. *Castor*, III, 1, 110 (air de Phébé). On peut y découvrir une intention expressive ; mais, dans le refrain de l'air, le même dessin mélodique est exposé en majeur, sur les mêmes mots. — Cf. *Pygmalion*, 3, 20, « C'est que *je vous* adore ».

Ces remarques sur l'intervalle de seconde nous amènent tout naturellement à parler de l'emploi du demi-ton chromatique, et des successions chromatiques en général. L'usage du chromatisme, venu d'Italie, commence à se répandre en France au XVII^e siècle [1] et l'on en trouve des exemples assez fréquents dans les opéras de Lully. A l'époque de Rameau, les intervalles chromatiques sont tout à fait courants dans la musique française, si bien que plusieurs auteurs, et Rameau lui-même, recommandent de ne pas les prodiguer : « Quelque avantage qu'on puisse tirer de ces derniers intervalles, toute musique peut plaire sans leur secours [2]. »

La puissance expressive du chromatisme est universellement reconnue par les contemporains de Rameau. C'est le moyen le plus efficace de ce que l'on commence alors à appeler le *pathétique*. « Le genre chromatique, avec ses semi-tons majeurs et mineurs, est singulièrement propre à émouvoir les passions qui agitent le cœur de l'homme [3]. » Rousseau, dans son *Dictionnaire*, le déclare « admirable pour exprimer la douleur et l'affliction ; ses sons renforcés en montant arrachent l'âme ; il n'est pas moins énergique en descendant ; on croit alors entendre de vrais gémissements ». Ce genre convient également pour décrire certains phénomènes terribles de la nature et l'épouvante qu'ils inspirent. Fuzelier, dans l' « Avertissement » du livret des *Indes galantes*, note que l'éruption du volcan, à la fin de l'acte des *Incas*, est tout à fait « propre à occasionner des symphonies chromatiques » ; et, effectivement, Rameau n'a pas manqué d'utiliser le chromatisme à cet endroit.

C'est dans le mode mineur que le chromatisme trouve son emploi le plus fréquent, sinon son unique emploi, comme l'avait tout d'abord écrit Rameau dans son *Traité de l'Harmonie* [4]. Il est rendu possible, sans aucune modulation, par la double forme du mineur : « ... Tous ces semi-tons que nous employons dans le chromatique ne consistent que dans la sixième et la septième note du ton que l'on traite ; en ce que, dans les tons mineurs, la note sensible devant être diminuée d'un demi-ton pour descendre, et la sixième note devant être

1. On se souvient du passage des *Précieuses ridicules* de Molière (1659), où Madelon dit qu' « il y a de la chromatique » dans l'air chanté par Mascarille (Scène 10).

2. Rameau, *Observations sur notre instinct pour la musique...* (1754), p. 66. Rousseau remarque dans son *Dictionnaire*, que ce genre doit être « sobrement ménagé ».

3. Lacombe, *Dictionnaire portatif des beaux-arts* (1759), art. *Pathetico* (sic). « C'est un chant plus tendre », dit l'auteur de *La Musique théorique et pratique* (1722, p. 2). M. Pirro a longuement analysé l'emploi expressif du chromatisme depuis le XVII^e siècle en Italie et en Allemagne, et notamment chez Bach (Ouvrage cité, 74 et 161).

4. Livre III, chap. 34, p. 286 : « Le chromatique n'est en usage que dans les tons mineurs ». Mais dans le *Supplément* (p. 15), Rameau ajoute « qu'il peut se pratiquer dans les tons majeurs, sur la tierce majeure d'une dominante qui devient ensuite septième d'une autre dominante en descendant d'un semi-ton ; ou bien en faisant monter d'un demi-ton la quatrième note sur la note sensible d'un nouveau ton ». Cf. *Démonstration du principe de l'harmonie*, 99 : « Dans le mode mineur, il tient du tendre et plus encore du triste. »

augmentée pareillement d'un semi-ton pour monter, l'on peut faire passer ces notes sur l'un et l'autre intervalle, tant en montant qu'en descendant [1]. »

Le chromatisme descendant est le plus fréquemment employé, dans toute l'Europe, aux XVII[e] et XVIII[e] siècles, pour l'expression de la tristesse. L'œuvre de Rameau en fournit quelques exemples marquants. Le plus célèbre de tous est le prélude du chœur des Spartiates pleurant la mort de Castor [2] :

Rameau s'est expliqué lui-même sur la signification qu'il a voulu donner au chromatisme dans ce morceau, « où les intervalles chromatiques, qui abondent en descendant, peignent pour lors des pleurs et des gémissements causés par de vifs regrets » [3]. Dans le sujet, la descente chromatique va de la tonique à la dominante, en utilisant la double forme des sixième et septième degrés, comme Rameau l'indiquait dès le *Traité de l'harmonie*. Dans la réponse, elle part de la dominante, pour aboutir au deuxième degré, selon une formule, dont Rameau n'a pas fait l'analyse théorique, mais qu'il a pratiquée ailleurs isolément, ne serait-ce que dans ce passage de *Zoroastre* [4] :

Le chromatisme ascendant est parfois employé, chez Rameau comme chez Bach, avec une expression assez analogue à celle du motif descendant. On peut

1. Rameau, *Traité de l'Harmonie*, 290.

2. *Castor*, I, 1, 36 (« Que tout gémisse »). — Rameau avait déjà employé le même procédé dans le motet *In convertendo*, pour une vocalise sur le mot « flebant ». (*Œuvres*, IV, 65). Cf., dans un caractère un peu différent, le tortueux *Prélude de basses* qui précède la scène du complot entre Abramane et Erinice (*Zoroastre*, I, 2, 16).

3. *Observations sur notre instinct pour la musique*, 67-68.

4. Version 1756, I,3 (Interlude après la première phrase de l'air d'Amélite : « Cher Zoroastre, hélas ! quel destin est le nôtre ! »). — La descente chromatique de la dominante au 2[e] degré est signalée dans le *Dictionnaire* de Rousseau, mais pour le mode majeur : « Dans le mode majeur, on peut encore descendre chromatiquement de la dominante sur la seconde note. Ce passage est fort commun en Italie, et, malgré sa beauté, commence à l'être un peu trop parmi nous. »

s'en rendre compte par cette mélodie de flûte, qui prélude au monologue de Télaïre, « Éclatez, mes justes regrets »[1] :

Rameau, à la façon des musiciens du XVII^e siècle, a employé sous la forme ascendante, dans le postlude du chœur funèbre de *Castor*, la succession chromatique exposée sous la forme inverse dans le prélude cité plus haut. Ce motif nouveau pourrait être interprété comme la recrudescence d'une douleur qui s'exaspère. Cependant, en général, de l'aveu même de Rameau, l'impression de tristesse et d'abattement est moins forte dans la succession ascendante : « Le chromatique peut encore se pratiquer en montant ; mais il n'a pas pour lors la tristesse du premier[2]. » Il y entre naturellement une idée de gradation, d'intensité croissante, donc, à quelque degré, d'énergie renaissante ou tout au moins de progression vers un paroxysme[3]. Parfois même, cette idée d'exaltation passe au premier plan, et celle de tristesse disparaît, comme dans cette phrase de Calisis, à la fin d'un trio des *Boréades*[4] :

Rameau, ainsi que tous les musiciens des XVII^e et XVIII^e siècles, fait un large usage de la succession chromatique, surtout descendante, dans les dessins de basse, avec les mêmes intentions expressives. Les exemples sont assez nombreux pour qu'on puisse se dispenser d'y insister. Mentionnons seulement la basse chromatique descendante qui accompagne le début du dialogue d'*Acante*

1. *Castor* (version 1754), I, 2, 371. Cette citation illustre le passage du *Dictionnaire* de Rousseau cité plus haut : « ses sons renforcés en montant arrachent l'âme ».

2. *Traité de l'harmonie*, 288. Plus tard, Castillon, dans le *Supplément de l'Encyclopédie*, fera de curieuses remarques sur l'expression des deux formes du chromatisme : « Si l'on monte par semi-tons avec un mouvement lent, on exprime de la tristesse ; descendez par semi-tons avec le même mouvement, et la tristesse sera portée à son comble. Augmentez-vous la vitesse de ces deux traits de chant ; le premier inspirera de la fureur ; le second de l'horreur. »

3. Outre les exemples précédents, voir dans *les Indes galantes*, II, 5, 152, la montée chromatique entrecoupée par des silences, vers la fin de la symphonie du tremblement de terre, sous l'indication : « L'épouvante saisit les Péruviens ».

4. V, 4, fin du trio avec chœur (« Tu causes ses maux et nos peines »). Cf. les exemples cités plus haut (p. 143) à propos du récitatif.

et Céphise : « Céphise... — Acante, hélas ! »[1]. D'ailleurs, les basses chromatiques sont aussi employées parfois pour des raisons purement musicales, afin de donner plus de liant à l'écriture harmonique.

Enfin, dans les passages chromatiques des parties supérieures, il faut signaler dès maintenant l'importance de l'interprétation harmonique pour la signification expressive de ces mélodies. Il y a un chromatisme en quelque sorte superficiel, que Rameau appelle « de pur goût », et qui a lieu « sur des brèves passagères, sans que l'harmonie y ait part »[2]. Ces « dièses » et ces « sensibles » de pur goût sont de simples notes de passage, qui n'affectent pas l'ensemble de l'harmonie ; mais elles « ajoutent souvent un grand agrément dans la mélodie, surtout dans certaines expressions qui peuvent le demander ». Toutefois, dans les expressions les plus marquantes, la mélodie chromatique des parties supérieures est articulée et soulignée par une marche harmonique appropriée qui détermine des modulations passagères[3]. Il y a même, comme on le verra plus loin, une sorte de chromatisme invisible, purement harmonique, qui résulte de la succession de la basse fondamentale, sans que le demi-ton chromatique apparaisse dans la mélodie[4].

L'intervalle de tierce, qui passe inaperçu dans une foule de dessins mélodiques, a cependant, pour Rameau, une expression particulière, si l'on compare ses deux formes, majeure et mineure. « La tierce majeure... nous excite naturellement à la joie,... et la tierce mineure nous porte naturellement à la douceur et à la tendresse[5]. » Rameau conçoit même qu'on puisse altérer légèrement ces intervalles pour en renforcer l'expression. Alors la tierce majeure « nous imprime jusqu'à des idées de fureur, lorsqu'elle est trop forte » (entendez lorsque l'intervalle est trop grand). Et la tierce mineure « nous attriste lorsqu'elle est trop faible » (lorsque l'intervalle est trop petit). « Les habiles musiciens, ajoute Rameau, savent profiter à propos de ces différents effets des intervalles, et font valoir, par l'expression qu'ils en tirent, l'altération qu'on pourrait y condamner. » Cependant, il a employé rarement la tierce diminuée, beaucoup plus répandue chez les musiciens italiens et allemands. Les quelques exemples qu'on

1. I, 1, 12. — Cf. *Indes galantes*, I, 2, 65, « Sous les ondes périrons-nous ? » (Chœur des matelots) ; *Hippolyte*, V, 2, 192-193, « Ouvrez-moi pour tombeau vos demeures profondes » (récitatif de Thésée). *Ibid.*, 193, on trouve un exemple de basse chromatique ascendante, sous la réponse de Neptune (« Ton bras à l'univers est encor nécessaire »).

2. *Code de musique pratique*, 124-125, et 152.

3. D'autre part, la modulation passagère introduit parfois dans la mélodie une espèce de chromatisme qu'on pourrait appeler *non successif*, caractérisé par l'emploi de notes étrangères au ton, mais non amenées par des intervalles chromatiques.

4. Voir p. 488.

5. *Nouveau système de musique théorique* (1726), p. 110 (A propos de l'accord du clavecin). Le passage peut s'appliquer également aux intervalles harmoniques.

en peut citer ne se rencontrent que dans la musique instrumentale, comme ce passage d'une loure de *Naïs* [1] :

Les tierces, jointes aux secondes, contribuent à former ces dessins de petits intervalles, dont l'expression a été étudiée plus haut. Jointes à des intervalles consonants, tels que la quinte et la quarte, elles donnent naissance à ces mélodies d'allure harmonique, qui sont relativement fréquentes dans l'opéra de Rameau. Ces mélodies sont analogues en apparence à certains déploiements d'harmonie que nous avons rencontrés dans le récitatif [2]. Mais en apparence seulement. Car il ne s'agit pas ici de déployer dans un chant de plusieurs mesures les notes d'un accord indiqué par une basse immobile. Il s'agit d'un thème véritable où chaque intervalle garde toute sa valeur expressive. Les mélodies bâties sur les notes de l'accord parfait ont leur place toute naturelle dans les airs guerriers, qui évoquent les accents de la trompette, comme le 2e *air* pour les soldats de Pollux, au premier acte de *Castor* [3]. Mais Rameau emploie également des tours de ce genre pour des expressions très différentes, telles que les appels du chœur des Nymphes, au début du prologue d'*Hippolyte* [4]. D'ailleurs, les successions de tierces engendrent parfois des mélodies qui dépassent les limites de l'accord parfait, et qui sembleraient inspirées par des accords du septième ou même de neuvième, si elles n'étaient soutenues par plusieurs accords parfaits successifs. Telle est cette phrase, entièrement composée de tierces, qui sert de thème au chœur invisible des matelots dans la première entrée des *Indes galantes* [5] :

1. III, 5, 446 (Appendice), 1re Loure. Cf. *Indes galantes*, III, 8, 225-226 (*Air pour Zéphyre et la Rose*).

2. Voir plus haut p. 151. D'ailleurs l'examen des intervalles qui a été fait à propos du récitatif se rapporte surtout à la déclamation.

3. I, 4, 62 (La mélodie principale est jouée par la trompette). Cf. *ibid.*, 48 (Marche pour l'entrée de Pollux) ; *Fêtes d'Hébé*, II, 3, 136 (Chœur des Lacédémoniens).

4. « Accourez, habitants des bois ! ». Voir encore, dans un autre genre, le 1er Air des démons au 3e acte de *Castor* (4, 133), et le thème de la seconde partie de l'ouverture. Quant aux arpèges instrumentaux qui se rencontrent assez souvent dans les symphonies d'accompagnement, ils relèvent plutôt de l'harmonie que de la mélodie.

5. I, 2, 60. Ce thème reparaît sous diverses formes, donnant un instant l'impression de l'accord de sixte ajoutée (p. 64-65) et même de l'accord de quinte augmentée (p. 60).

La quarte et la quinte justes, qui complètent à l'occasion les mélodies déployant l'accord parfait, peuvent aussi, plus rarement, former à elles seules des thèmes de nature harmonique, semblables aux successions de la basse fondamentale, et exprimant une sorte d'énergie un peu élémentaire, toute proche de la nature. Tel est, dans la première scène du prologue d'*Hippolyte*, le thème de l'*Entrée des habitants de la forêt*, composé des trois notes descendantes *ré, la, ré*. Employées isolément en vue d'un effet déterminé, la quarte et la quinte juste ont en général cette même expression énergique, qui peut être précisée suivant les cas par leur direction ascendante ou descendante et par le contexte littéraire ou musical [1]. Au début du célèbre monologue de Télaïre, ces deux intervalles, employés sous la forme descendante, ont je ne sais quoi de farouche, que souligne encore la division de l'octave par la sous-dominante [2] :

Mais, le plus souvent, ces intervalles sont trop intimement mêlés à la trame du discours musical pour conserver par eux-mêmes un caractère bien défini. C'est surtout sous leur forme altérée qu'ils peuvent se prêter à des expressions particulières.

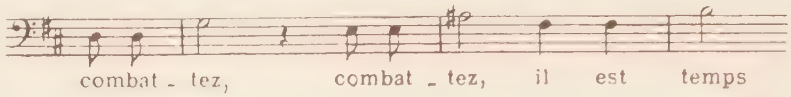
La quarte diminuée descendante, si répandue dans toute la musique européenne depuis le XVII[e] siècle, se rencontre fréquemment chez Rameau, comme on l'a déjà vu à propos du récitatif. Elle se prête également à l'expression de la tristesse, de la langueur et de la volupté [3]. Ascendante, elle est plus rare, mais

1. Voir par exemple l'effet souverain de la quarte juste ascendante dans le chœur final de *Castor*, sur les mots « c'est l'ordre du maître *du monde* ». (V, 7, 228, dessus.)

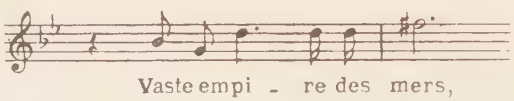
2. *Castor*, I, 3, 45. L'effet de la quarte juste descendante, qui est employée volontiers par Rameau, dépend en grande partie de l'harmonie. Ici, elle descend du 4[e] degré (qui représente en réalité la 7[e] de dominante) sur l'accord tonique. Au début de l'acte, (dans la première phrase du chœur « Que tout *gémisse* »), elle descend de la dominante sur le 2[e] degré harmonisé par l'accord de sixte ajoutée. En général, quand elle aboutit à un repos de la mélodie, elle participe du caractère de la sous-dominante (tristesse, gravité, ténèbres). On trouve dans le *Bellérophon* de Lully un emploi saisissant de la quarte descendante : « Noirs ha*bitants* du séjour té*nébreux* » (II, 6, 126, air d'Amisodar).

3. Avec ce dernier caractère, elle est employée à deux reprises dans une phrase d'*Hippolyte* : « C'est *aux Ris*, c'est *aux Jeux* d'embellir son empire. » (Prologue, 5, 28, air d'un suivant de l'Amour.)

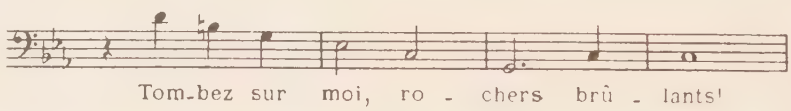
elle conserve, comme chez Bach, un caractère plus nettement pathétique [1]. Quant à la quarte augmentée, elle est tout à fait exceptionnelle, et se trouve amenée, sous la forme ascendante, par le mouvement général de la mélodie, comme dans la progression suivante [2] :



La quinte diminuée descendante est aussi fréquente chez Rameau que la quarte du même genre, et avec une expression analogue. Ascendante, on n'en trouve aucun exemple dans sa mélodie [3], pas plus dans les airs ni dans les symphonies que dans le récitatif. La quinte augmentée n'est pas représentée non plus ; mais elle se fait sentir parfois entre deux notes non consécutives d'un même membre de phrase, ce qui donne à la mélodie une âpreté tout à fait propice aux expressions véhémentes. On peut citer dans les *Indes galantes* deux mélodies de ce genre, l'une ascendante, au début du monologue d'Émilie devant la mer déchaînée [4] :



l'autre descendante, vers la fin du chant forcené d'Huascar, qui termine l'acte des *Incas :*



Les intervalles supérieurs à la quinte sont généralement considérés comme *grands intervalles.* On a vu l'usage varié que Rameau en fait dans la déclamation de son récitatif. Il les emploie avec encore plus de liberté dans les airs et dans les symphonies. Son neveu, par la plume de Diderot, le lui reproche même avec vivacité. « Il a beau faire, à l'octave, à la septième, *Hon, hon ; hin, hin ; Tu, tu, tu, turlututu,* avec un charivari du diable ; ceux qui commencent à s'y connaître et qui ne prennent plus du tintamarre pour de la musique ne s'accom-

1. *Castor,* III, 1, 110, « Monstres, déchaînez-vous ! » (air d'Hébé) ; *Zoroastre,* I, 3, 30, « Et l'unique plaisir des cœurs infortunés Est de s'occuper de *leurs peines* ». Cf. Pirro, 66.

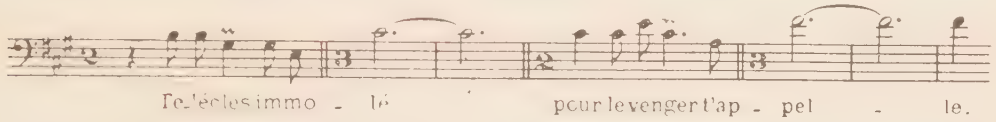
2. *Indes gal.,* Prol. 3, 22, (air de Bellone). Cf. *Zaïs,* IV, 6, 384 (Air pour les Sylphes).

3. On ne peut pas considérer comme un intervalle mélodique la quinte diminuée ascendante qui est formée un instant entre les deux voix alternantes du duo d'Hébé et de Momus, dans les *Fêtes d'Hébé* (Prol. 3, 8 : « Non ! — Non ! »).

4. I, 2, 57. Cf. I, 2, 60, « Serons-nous embrasés » (Chœur des matelots).

moderont jamais de cela »[1]. Mais ce « tintamarre » ne se produit pas au hasard : Rameau n'y recourt qu'à bon escient, et pour des effets bien déterminés.

La sixte mineure descendante est employée couramment, comme dans le récitatif, pour marquer un mot important ou une articulation du discours musical. Ascendante, elle a généralement une expression plus caractérisée qui peut se rattacher, par le symbolisme spatial, à l'idée d'élévation ou souligner simplement un accent dramatique[2]. Mais c'est avec la sixte majeure que commence vraiment l'impression de « grand intervalle ». Notamment sous la forme ascendante, son intonation tendue la rend propre aux expressions les plus dramatiques. Elle se trouve deux fois de suite dans cette phrase de la harangue véhémente de Tyrtée exhortant les Lacédémoniens au combat[3] :



La septième est le « grand intervalle » par excellence. Moins naturelle et plus variée que l'octave, elle attire sur elle l'attention de l'auditeur et ne peut guère être employée sans une intention suffisamment claire : symbolisme spatial[4], effet dramatique ou comique[5], ou encore parti pris d'étrangeté, comme dans certains airs de danse[6].

La septième mineure descendante est de beaucoup la plus fréquente. Elle apparaît souvent, dans les airs comme dans le récitatif, avant la cadence finale, pour mettre en relief un mot ou une idée de caractère conclusif, qui doit frapper l'attention avant que le personnage se taise. Elle descend d'ordinaire

1. Diderot, *Le neveu de Rameau*, éd. Assézat, V, 460.

2. *Castor*, IV, 4, 167, « Le sort *t'élève* au rang des dieux » (réc. de Pollux) ; *ibid.*, IV, 4, 171, » Toute la *grandeur* immortelle » (réc. de Castor); *ibid.*, I, 4, 52, « *Le cri* de la vengeance » (chœur des Combattants).

3. *Fêtes d'Hébé*, II, 3, 143. Cf. *ibid.*, I, 8, 118, « Mais il est des *moments, Dieux* ! quels moments ! » (air de la Naïade) ; *Zoroastre*, V, 4, 268, « Et creuse leur *tombeau* » (duo). — Quant à la sixte majeure descendante, outre l'emploi signalé dans le récitatif, on la rencontre surtout dans la mélodie instrumentale : *Indes galantes*, Prol., 2, 18 (*Air grave pour deux Polonais*, 2e moitié de B) ; *Daphnis et Eglé*, 3, 24 (1re gavotte, B).

4. *Temple de la Gloire*, II, 2, 215, (air du Grand-Prêtre) : « Il est une vaste *distance* entre les noms connus et les noms glorieux » (7e mineure descendante).

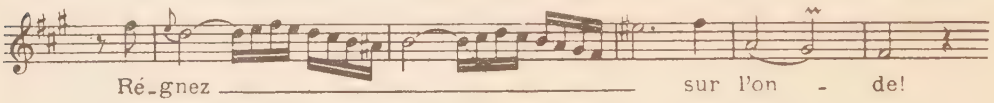
5. *Zoroastre* (version 1756), III, 1, 104 (Air d'Abramane) « Puis-je prendre pour de la haine *Les cris, les cris* de l'amour irrité ? » (Deux 7es descendantes, l'une mineure, l'autre majeure). — *Les Paladins*, I, 4, 25 (Nérine) : « Un instant de félicité est tou*jours bon, bon, bon*, tou*jours bon* à prendre. » (Trois 7es descendantes, deux mineures et une majeure.)

6. *Indes galantes*, I, 6, 92, *Airs pour les esclaves africains.* (L'abondance des intervalles de 7e mineure descendante semble révéler une intention d'exotisme) ; *ibid.*, III, 8, 220, *Air pour Borée* (7es descendantes, au début de six mesures consécutives) ; *Fêtes d'Hébé*, III, 7, 240, *Loure grave*, (citée plus haut, p. 396).

de la tonique sur le deuxième degré. Tantôt elle est une véritable illustration mélodique de l'idée elle-même, tantôt elle n'est que l'intonation passionnée d'une parole qui se fait plus vibrante avant de finir [1]. Sous la forme ascendante, la septième mineure est au contraire très rare chez Rameau et ne se trouve guère que dans certains motifs bâtis sur l'accord de septième de dominante, comme cette vocalise de Pygmalion [2] :

La septième majeure est naturellement beaucoup moins abondante que la mineure. Mais, sous la forme descendante, on en trouve pourtant quelques exemples marquants, soit dans la musique vocale [3], soit surtout dans les symphonies. Ce début d'un air de danse d'*Acante et Céphise* mérite d'être retenu [4] :

La septième majeure ascendante est tout à fait exceptionnelle chez Rameau. Elle produit un effet presque agressif, comme on peut le sentir par cette vocalise de *Castor*, vers la fin de l'ariette d'une Constellation [5] :



Enfin, la septième diminuée est employée assez fréquemment, mais presque toujours descendante, du sixième degré à la sensible du mode mineur. Cet intervalle a déjà, comme chez Bach, ce caractère douloureux ou attendri qu'il gar-

1. *Castor*, III, 3, 121-122, « *O douceur* extrême ! » (trio, voix de Télaïre) ; *Fêtes d'Hébé* (2e version), II, 2, *411*, « *J'apaisai, j'enchaînai* sa fureur criminelle » (Tyrtée) ; *Indes galantes*, III, 1, 173, « Pour instruire mon cœur *du prix* d'un feu constant » (fin de l'air de Tacmas). — Cf. Lully, *Proserpine*, Prol., 2, 40 (« Pour faire *triompher* la Paix »).

2. *Pygmalion*, 5, 38, dans le chœur « L'Amour triomphe ». — Cf. *Zaïs*, III, 6, 324, (fin de l'*air tendre* de Zélidie), 7e mineure ascendante dans une chute de phrase qui sera plus tard très usitée (« une ardeur *éter*nelle »). Voir encore le saut de septième mineure dans la phrase de cor d'*Acante et Céphise* citée plus loin p. 529.

3. *Indes galantes*, II, 3, 118, « Obéissons sans ba*lancer* » (début de l'air d'Huascar») ; *Zoroastre*, I, 1, 11, « une in*humaine* qui m'outrage » (fin de l'air d'Abramane). Rappelons en outre les exemples déjà cités à propos du récitatif. (Voir p. 148).

4. I, 6, 35. Cf. le début de l'ouverture des *Fêtes d'Hébé*.

5. *Castor*, V, 7, 217. Notez la durée du *mi* dièze. — Cf. *Fêtes d'Hébé*, II, 8, 177, *Air majestueux* (danse des guerriers), fin de A et de B ; *le Temple de la Gloire*, II, 1, 178, Prélude de basses (5e mesure).

dera dans la musique romantique [1]. Son inflexion pathétique ou caressante apparaît surtout à l'occasion d'une cadence finale et convient aux symphonies comme aux airs de chant [2]. La forme ascendante, extrêmement rare, ne se rencontre que dans la musique instrumentale, notamment dans ce motif de violons où la montée est amorcée par la descente [3] :

L'intervalle ascendant est encore évoqué, mais indirectement, par les notes extrêmes du déploiement de l'accord de septième diminuée, dans cette phrase de prélude qui annonce déjà Beethoven [4] :

Le saut d'octave a toujours, dans la mélodie de Rameau une signification marquante. Tantôt, par le symbolisme spatial, il suggère l'idée de profondeur [5] ou d'écartement. Par exemple les octaves des violons illustrent, ou mieux enluminent naïvement, ces mots de Phèdre : « Les Enfers s'ouvrent sous mes pas » [6] :

Tantôt, par une association d'idées bien naturelle, l'octave s'applique, d'une manière plus générale, à toutes les expressions qui révèlent quelque chose d'excessif, une grandeur ou une intensité exceptionnelle : majesté, éclat solennel, accent de passion, mise en valeur d'un mot ayant un caractère parti-

1. *Hippolyte*, II, 3, 87, « Par ce qu'ils ont de plus *barbare* » (air de Pluton) ; *Castor*, III, 3, 121-122, « O *douleur* extrême » (fin du trio) ; *Hippolyte*, Prol., 5, 33, « Que son flambeau s'allume aux *flammes* de l'Amour » (vocalise dans le récitatif mesuré de l'Amour) ; *Indes galantes*, Prol., 1, 7, « Dès que l'*aurore* éclaire ce séjour » (air d'Hébé).

2. *Indes galantes*, I, 6, 103, fin de B du *Rigaudon en rondeau* (chanté ensuite par Émilie) ; *Castor*, II, 5, 102, fin de A de la Sarabande (chantée ensuite).

3. *Zaïs*, II, 2, 166, début du prélude-accompagnement de l'ariette de Zaïs (« A mes désirs que votre ardeur réponde »). On sait que cet emploi de la septième diminuée est courant, au contraire, dans la musique italo-allemande.

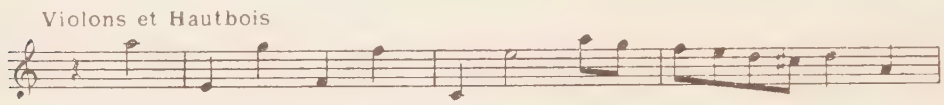
4. *Zoroastre*, IV, 1, 168, prélude du monologue d'Abramane (« Cruels tyrans qui régnez dans mon cœur »).

5. *Castor*, II, 4, 87, « *les antres* de la terre » (Pollux). Octave descendante.

6. *Hippolyte*, IV, 4, 188 (récitatif accompagné).

culier de véhémence ou d'étrangeté [1]. Même dans les airs de basse, où cet intervalle semble être amené par une mélodie souvent analogue à la basse-continue, il conserve d'ordinaire une expression d'énergie ou de truculence. Il faut remarquer que l'octave, tant aux voix qu'aux instruments, n'apparaît guère que sous la forme descendante, sauf dans les cas où la montée alterne avec la descente, comme dans l'exemple précédent.

Les intervalles supérieurs à l'octave, que l'on pourrait appeler, en reprenant un terme des vieux théoriciens, les *intervalles exorbitants* [2], participent naturellement de ce caractère d'étrangeté, d'énergie ou de véhémence. Dans la « danse des démons qui veulent effrayer Pollux », Rameau multiplie ce genre d'intervalles [3]. La *Ritournelle* qui ouvre le troisième acte de *Zoroastre*, dans la version de 1756, commente de la même manière l'agitation frénétique d'Érinice, qui provoque ces mots d'Abramane : « Arrêtez, modérez cette fureur extrême » :



La neuvième, absente du récitatif, ne paraît pas être représentée non plus dans le reste de la musique vocale de Rameau. On trouve seulement dans les symphonies deux ou trois exemples de neuvième majeure descendante, comme dans la citation précédente et vers le milieu de la danse des démons de *Castor* [4] :

La neuvième mineure ascendante, dont Keiser, Bach et Hændel ont tiré des effets si poignants, n'a pas été utilisée par Rameau.

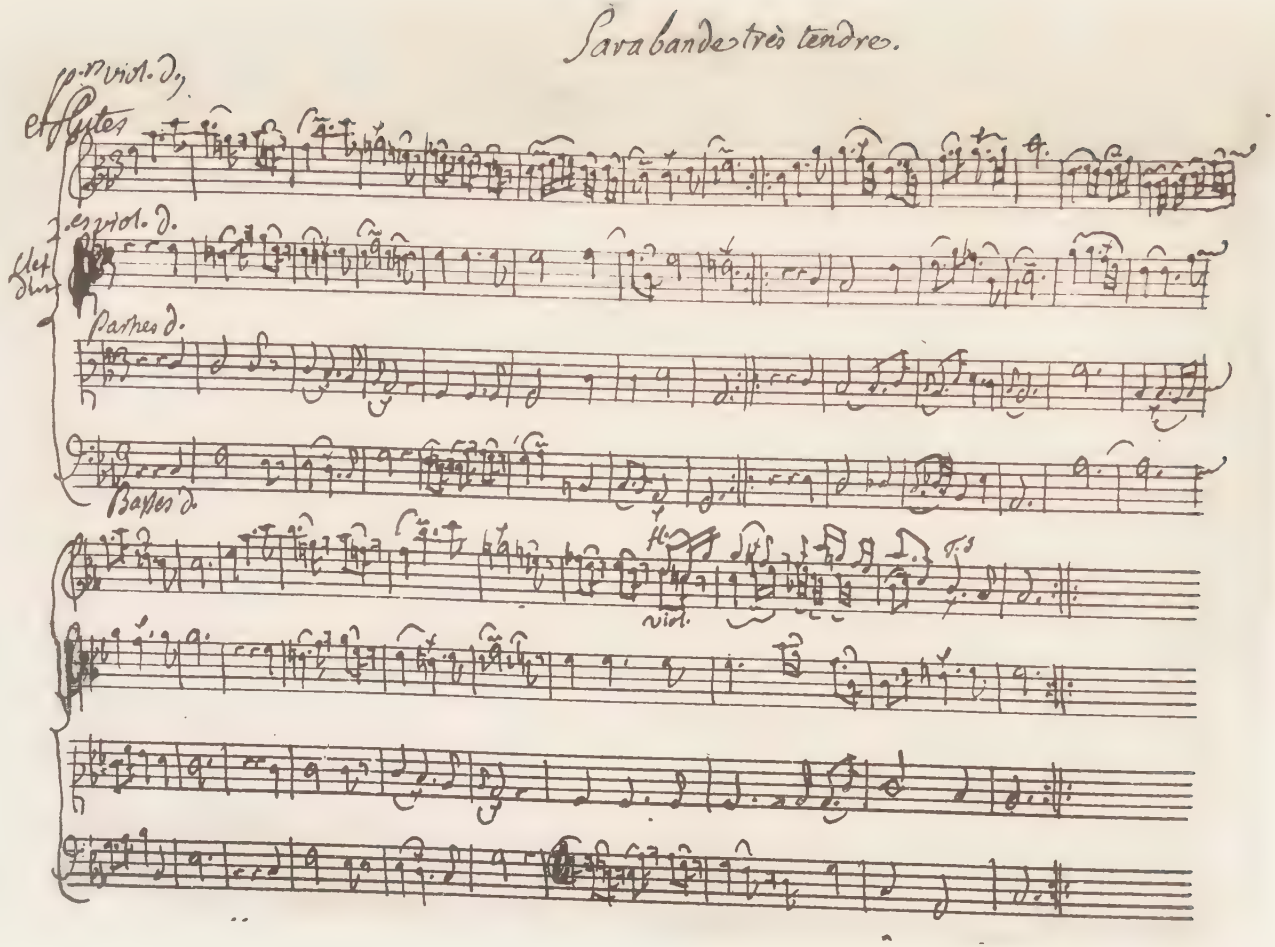
La dixième, majeure ou mineure, se rencontre un peu plus fréquemment.

1. *Fêtes d'Hébé*, II, 8, 176, *Air majestueux* ; *Castor*, V, 7, 212, *Entrée des astres* (Thème déjà utilisé dans l'ouverture) ; *Fêtes d'Hébé* (2e version), II, 2, *411*, « sa *fureur* criminelle » (récitatif accompagné de Tyrtée), et *ibid.*, *414*, « par votre *ardeur* guerrière ; *Indes galantes*, IV, 3, 242, « il rou*girait* d'être fidèle » (air d'Alvar).

2. V. Pirro, *L'Esthétique de J.-S. Bach*, 59.

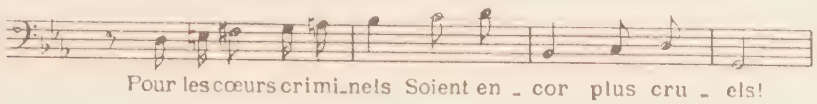
3. *Castor*, III, 4, 133, *1er air pour les démons*. Dans *la Guirlande* (7, 44), c'est par des intervalles exorbitants que Rameau oppose la rudesse des « Pâtres » à l'entrain gracieux des « Bergers » (*Entrée des Pâtres*).

4. III, 4, 133. Cf. *Les Paladins*, III, 4, 177, *Air gai* dans le divertissement chinois.



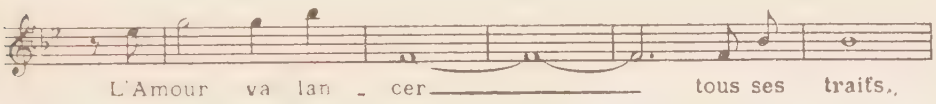
Autographe musical de Rameau : Sarabande de Zéphyre
(Archives de l'Opéra)

On la trouve quelquefois dans les airs de chant, mais seulement sous la forme descendante, par exemple dans cette phrase des *Fêtes d'Hébé* [1] :



La musique instrumentale présente également la forme ascendante et la forme descendante [2].

La onzième descendante est employée dans les airs de Rameau avant une cadence finale, comme la dixième, mais beaucoup plus couramment, à la façon des Italiens de la fin du XVIIIe siècle. Elle descend de l'octave supérieure de la tonique à sa quarte inférieure, et la mélodie remonte ensuite à la tonique selon la marche habituelle de la basse dans la cadence parfaite. Ce tour mélodique se rencontre surtout dans les airs de basse ; mais il peut être également confié aux voix élevées .Témoin cette fin d'une ariette de Zoroastre [3] :



Parfois l'intention descriptive est évidente, mais parfois aussi le saut de onzième est simplement destiné à souligner et à amplifier la conclusion [4].

Dans les symphonies, la onzième descendante est d'usage tout à fait fréquent avant les cadences finales. Elle remonte même parfois aussitôt sur la note de

1. I, 3, 64, air d'Alcée (fin de B). Cf. *Dardanus*, II, 4, 184, « Qui devait *tomber* sous mes coups » (fin de l'air d'Anténor. — 10e mineure) ; *Les Paladins*, III, 3, 151, « Je meurs *de honte* et de rage » (fin du trio, voix d'Orcan. — 10e mineure.)

2. Ascendante : *Zoroastre* (Version 1756), ritournelle du 3e acte, citée trois exemples plus haut ; *Les Paladins*, II, 8, 94, 2e air de furies (passage cité à la page suivante ; *La Princesse de Navarre*, III, 5, 136, Tambourin (vers la fin du majeur). — Descendante : *Indes galantes*, III, 8, 210, *1er air pour les Persans* (vers le milieu de B). — Descendante et ascendante successivement : *Indes galantes*, Prol., 3, 25, *Air pour deux guerriers portant les drapeaux* (début de B).

3. II, 4, 77 (voix de haute-contre). Cf. *les Boréades*, IV, 4, « dans *vos antres* profonds » (fin de l'ariette d'Abaris, également haute-contre). Le saut de onzième est même employé pour une voix de soprano dans *la Naissance d'Osiris* (1,35 fin de l'ariette de Pamilie).

4. *Zaïs*, Prol. 1, 15-16, « sort des *abîmes* du néant » (récitatif accompagné d'Oromasès) *ibid.*, II, 3, 179, « Ani*mez-vous*, vivez ! » (air de Cindor).

départ, formant ainsi, exceptionnellement, l'intervalle de onzième ascendante, comme dans cette fin d'un tambourin d'*Acante et Céphise* (cité au recto) [1].
Le plus souvent, la onzième descendante instrumentale sert surtout à amorcer la cadence. Au cours d'un morceau, elle n'apparaît guère que dans les danses de démons, et elle produit alors un effet particulier de violence ou de terreur [2] :

Les intervalles plus grands que la onzième, peu intéressants et fort malaisés pour la voix, ne sont employés que dans les symphonies et encore très rarement. L'oreille est surtout frappée par l'amplitude démesurée de l'écart, sans l'évaluer avec précision ; ou bien elle le réduit instinctivement à un intervalle inférieur à l'octave, en faisant abstraction de l'octave qu'il contient. On trouve ainsi quelques rares exemples de douzième (quinte de l'octave) [3], et même de douzième diminuée [4] ; de treizième (sixte de l'octave) [5], de quinzième (double octave) [6], de dix-septième (dixième de l'octave) [7] ; et enfin de dix-huitième (onzième de l'octave), pratiquée à la façon de la onzième, avant une cadence [8] :

A vrai dire, la plupart de ces intervalles démesurés sont familiers aux violons, dans la musique de concert du XVIII[e] siècle, depuis la diffusion des sonates italiennes. Mais Rameau les emploie toujours comme des moyens de l'expression dramatique, en utilisant avec discrétion leur caractère de rudesse ou d'étrangeté.

AGRÉMENTS ET VOCALISES

On ne saurait étudier les procédés de l'expression dans la mélodie de Rameau, comme dans celle de tous les musiciens de son époque, sans faire une place importante à ce qu'on appelait alors les *agréments*. Ce terme d' « agréments » a

1. I, 6, 40, 2[e] tambourin, Cf. *Fêtes d'Hébé*, I, 8, 119, fin du 1[er] rigaudon.
2. *Les Paladins*, II, 8, 94, 2[e] air de furies. Cf. *Castor*, III, 4, 133, 1[er] air des démons.
3. *Fêtes d'Hébé*, I, 8, 112, 2[e] tambourin (milieu de B).
4. *Castor*, III, 4, 134, 1[er] air des démons (milieu de B).
5. *Castor, ibid.*, 133 et 134. *Fêtes d'Hébé*, I, 3, 64, accompagnement de l'air d'Alcée (« Par les horreurs du noir Tartare »), avant la répétition de la dernière phrase de B.
6. *Castor, ibid.*, 133 (2[e] mesure). Voir aussi l'exemple suivant.
7. *Castor, ibid.*, 133 et 134, (milieu de A et de B).
8. *La Guirlande*, 7, 44. Entrée des Pâtres.

trop souvent donné le change sur le rôle essentiel que jouent la plupart de ces petites figurations dans le langage mélodique du XVIII[e] siècle. Et des musiciens par ailleurs fort dignes d'estime ont commis la grave erreur de les négliger dans la réédition des œuvres du passé [1].

Sans doute leur interprétation exacte est souvent assez difficile. Les signes employés dans les partitions ne sont pas toujours suffisamment précis, de l'aveu des contemporains eux-mêmes [2]. Nous savons en outre que les exécutants, du moins dans la musique vocale, prenaient quelques libertés avec la notation suivant la nature de leur voix ou leur interprétation particulière du morceau [3]. Mais ce n'est pas une raison pour supprimer arbitrairement les signes donnés par les textes, et pour ne pas essayer d'en reconstituer la traduction la plus habituelle [4]. Si certains agréments ne sont que des fioritures ornementales d'un intérêt secondaire, laissées à la discrétion du chanteur, il en est d'autres qui font absolument partie de la ligne mélodique et dont la mauvaise exécution peut non seulement défigurer la mélodie, mais fausser l'aspect de l'harmonie.

Il faut, à ce propos, signaler une erreur qui a cours encore quelquefois. On s'est imaginé, en voyant l'abondance des agréments dans les pièces de luth ou de clavecin, que leur emploi provenait uniquement de la nécessité de remédier aux insuffisances d'un instrument incapable de soutenir les notes. Or, c'est dans le chant que les agréments se rencontrent le plus souvent, et ceux qui sont pratiqués par les instruments ne sont en grande partie qu'une imitation de la mélodie vocale. En réalité, les agréments sont essentiellement des « agréments du chant », selon la dénomination complète par laquelle on les désigne d'ordinaire. Leur emploi correct forme ce que les Français appellent alors le « goût du chant » [5]. Cet usage d'orner et de nuancer le chant par des figurations supplémentaires n'est que l'aboutissement d'une longue tradition, qui remonte au moins jusqu'à la mélopée grégorienne et qui se retrouve notamment, au début du XVII[e] siècle, dans les mélodies vocales des Florentins de l'école de Caccini [6].

1. C'est ainsi que Saint-Saëns est responsable de la manière incomplète et inexacte dont les agréments ont été transcrits dans les premiers volumes de la grande édition des œuvres de Rameau publiée par la maison Durand.

2. Voir Bérard, *L'art du chant* (1755), p. 139-141.

3. *Sentiments d'un harmoniphile* (1756), p. 126-127. (Compte-rendu du livre de Blanchet, *L'Art ou les Principes philosophiques du chant*, qui reproduit en grande partie celui de Bérard).

4. Quelques tentatives très méritoires ont été faites dans ce sens. Voir, pour la période qui nous intéresse, E. Borrel, *Contribution à l'interprétation de la musique française au XVIII[e] siècle* (Paris, Schola, 1916), et M[me] Jane Arger, *Les agréments et le rythme* (Paris, Rouart, 1917). Ces ouvrages contiennent, pour chacun des agréments, d'importants extraits des principaux théoriciens.

5. V. Rousseau, *Dictionnaire*, art. *Goût-du-Chant*.

6. Voir les diverses préfaces des *Nuove musiche*, citées dans le recueil de Solerti, *Le origini del melodramma* (Turin, 1903).

Ces figurations ne sont pas seulement des ornements : ce sont le plus souvent de véritables procédés expressifs.

C'est bien ainsi que les considèrent les musiciens français de l'époque de Rameau. Il faut voir comment les défenseurs de notre musique nationale rétorquent les critiques de Rousseau sur l'abus des agréments dans le récitatif de l'opéra français : « Il y a apparence que M. Rousseau n'a pas connu l'amour, et surtout l'amour heureux... Il est au moins à désirer pour nous qu'il devienne le témoin d'un entretien passionné. Il découvrira l'origine de nos ports de voix, de nos martellements [1]... » La plupart des agréments du chant sont nés du besoin d'imiter les inflexions langoureuses ou la vibration frémissante d'une voix animée par la passion. Si la nécessité d'une notation abrégée les a réduits à quelques formules stéréotypées, l'exécution doit leur rendre la chaleur de la vie. Le chanteur doit les adapter avec intelligence à la situation dramatique ou au sens général de la phrase. « C'est surtout au caractère des paroles de décider la durée, l'énergie ou la douceur, la vivacité ou la lenteur de tous les différents agréments [2]. » Le compositeur ne peut que marquer la place de ces figurations spéciales et en indiquer approximativement la nature par des signes conventionnels. C'est à l'exécutant que revient le soin de les insérer dans la mélodie, de la manière la plus satisfaisante pour l'expression.

Rameau nous a livré sur ce point toute sa pensée. Pour lui, une chose importe par-dessus tout en cette matière : c'est le « sentiment ». « Qu'un agrément soit autant bien rendu qu'il se puisse, il y manquera toujours ce certain je ne sais quoi qui en fait tout le mérite, s'il n'est guidé par le sentiment. Trop ou trop peu, trop tôt ou trop tard, plus ou moins longtemps dans les suspensions, dans les sons enflés ou diminués, dans des battements de *trils* dits *cadences*, enfin cette juste précision que demande l'expression, la situation, manquant une fois, tout agrément devient insipide : on n'en fait que trop souvent l'épreuve à notre théâtre. Cet homme a une belle voix, chante bien ; cependant il me plaît moins que cet autre qui, quoique moins favorisé de ces dons, met de l'âme dans toutes ses expressions. Tel est l'effet du sentiment, qui ne se donne point [3]. »

Il ne saurait être question de faire ici une étude détaillée des agréments employés par Rameau, ni de discuter sur leurs divers modes d'interprétation. Au point de vue de l'expression dramatique de la mélodie, on peut se borner

1. Cazotte, *Observations sur la lettre de J.-J. Rousseau.....* (1753), p. 10.

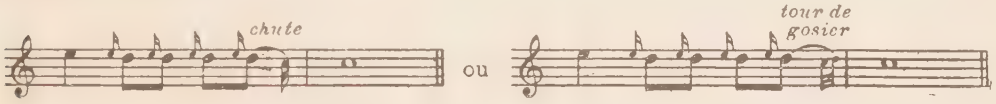
2. Bérard, *L'art du chant*, 136. Cf. Lécuyer, *Principes de l'art du chant* (1769), p. 11 : « Il faut les brusquer dans la colère, et les finir dans les chants agréables. »

3. *Code de musique pratique* (1760), p. 13. Rameau dit plus loin que, dans les airs de sentiment, les agréments doivent être forcément un peu « arbitraires », ce qui rend ces airs presque impossibles à accompagner à l'unisson par les instruments. (P. 163, n.)

à signaler les trois principaux, d'où dérivent tous les autres : le trille, le port de voix et le coulé. « Ce sont les sources de tous les agréments du chant [1]. »

Le terme de *trille*, qui a été consacré par la terminologie musicale moderne, n'est pas le seul ni le plus couramment employé à l'époque de Rameau, pour désigner ce genre d'agrément. Mais il est plus clair et plus commode que les mots de *tremblement* ou surtout de *cadence*, qui sont alors d'un emploi presque général dans cette acception [2]. C'est ce terme que Rameau adopte définitivement, après Rousseau, dans le *Code musique pratique* (1760), pour éviter toute équivoque : « J'appellerai dans la suite *tril* (sic), mot tiré de l'italien, ce tremblement qu'on a toujours improprement nommé *cadence* [3]. »

Le trille, sous sa forme normale, « commence par la note supérieure et finit par l'inférieure » [4]. Rameau recommande, ainsi que les autres théoriciens, de ne pas le précipiter, afin d'éviter le chevrotement. C'est d'ordinaire à la fin des phrases que le trille prend son plein développement et son aspect en quelque sorte consacré. Il comporte alors trois parties assez distinctes : la préparation (ou « appui »), formée par la note supérieure plus ou moins prolongée ; le battement proprement dit ; et la conclusion, constituée par une « chute » ou par un « tour de gosier ». Voici comment le décrit Montéclair dans ses *Principes de musique* (1736) [5] :



Mais le trille se rencontre aussi, très fréquemment, dans le cours du morceau. Il est alors réduit, presque toujours, à un ou deux battements, sans pré-

1. *Ibid.*, 18. — Cf. Jane Arger, *Le rôle expressif des « agréments » dans l'école vocale française de 1680 à 1760* (*Bulletin de la Soc. française de musicologie*, déc. 1919).

2. Le mot *tremblement* peut engendrer une confusion avec ce que nous appelons aujourd'hui trémolo. Quant au mot *cadence*, il est particulièrement équivoque, à cause de ses deux autres significations, relatives au rythme et surtout à l'harmonie. Même au point de vue de la mélodie, il évoque trop exclusivement l'idée d'une fin de phrase. Dès 1703, Brossard critique déjà, dans son *Dictionnaire de musique*, l'emploi abusif de ce terme.

3. *Code...*, p. 2. Rousseau, dans sa *Lettre sur la musique française* (1753), se déclare « contraint de franciser ce mot » pour la même raison de clarté (éd. Furne, III, 540). Et Rameau, qui lui réplique par ses *Observations sur notre instinct pour la musique* (1754), le suit déjà dans cette voie (p. 70). — Le mot *trillo* a lui-même varié de sens chez les Italiens : il désignait encore au XVIIe siècle une espèce de trémolo sur la même note, et non pas l'alternance rapide de deux notes voisines. Il faut d'ailleurs remarquer que, dans le trille français, cette alternance est plus ou moins rapide suivant les cas.

4. Rameau, *Code de musique pratique*, 19. — Telle est du moins la pratique la plus fréquente à l'époque de Rameau. Il faudrait d'ailleurs excepter certaines espèces de trilles qui, sous des noms divers, peuvent commencer par la note inférieure. — Lécuyer, dans ses *Principes de l'art du chant* (1769) ne distingue pas moins de « six sortes de cadences ».

5. Cité dans Arger, *Les agréments et le rythme*, 57. C'est ce qu'on appelle alors la « cadence appuyée, battue et fermée ».

paration ni conclusion, et forme ainsi une sorte de *pincé* renversé, où le battement se fait par la note supérieure à celle qui est écrite :

Le pincé ordinaire, qui prend le nom de *martellement* lorsqu'il est écrit pour la voix, se rattache naturellement au trille. Il en forme, pour ainsi dire, la contre-partie, puisqu'il fait son battement par la note inférieure [1].

Ce qu'il faut retenir pour le sujet qui nous occupe, c'est l'importance que Rameau attache au trille pour l'expression dramatique [2]. Dans son analyse du monologue d'Armide (« Enfin il est en ma puissance »), il montre bien toute la valeur expressive qu'il reconnaît à ce genre d'agrément : « Le tril fait beauté dans notre musique, surtout dans le cas présent, où il ajoute de la force au mot *puissance*, sur lequel porte tout le sens du vers ; et, si plusieurs en abusent, c'est à tort qu'on s'en prend à la chose. Armide s'applaudit ici d'avoir Renaud en sa puissance ; et, pour y exprimer son triomphe, rien n'est mieux imaginé que le tril qu'elle y emploie : tril justement semblable à celui des trompettes dans les chants de victoire [3]. » Mais il avoue que « plusieurs en abusent ». Cet abus, joint à l'influence des musiques étrangères, provoquera la réaction que l'on constate après le triomphe de Gluck, et qui aboutit à la disparition presque complète de l'ancien trille français [4].

Le *port de voix* règne dans tout le chant français du XVIII[e] siècle. C'est une appogiature inférieure, placée d'ordinaire entre deux notes conjointes ascendantes, qui répète la première et se résout sur la dernière. A l'époque de Rameau, cette résolution ou « terminaison » est très souvent accompagnée d'un pincé plus ou moins prolongé. Le port de voix, au lieu des signes conventionnels

1. Les différentes formes de trille sont malheureusement indiquées d'une manière beaucoup trop vague dans les partitions d'opéras. Le plus souvent, une petite croix, qui n'est qu'une déformation de la lettre *t*, suffit à désigner indistinctement tous les agréments qui comportent un trille. Il faut donc chaque fois interpréter ce signe, d'après la nature de la ligne mélodique et d'après l'expression générale.

2. Il ne fait que suivre en cela la tradition du XVII[e] siècle, telle qu'elle a été mise en lumière par M. Gérold (*L'art du chant en France au* XVII[e] *siècle*, Strasbourg, 1921).

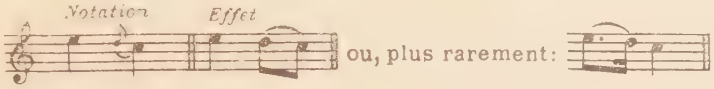
3. *Observations sur notre instinct pour la musique*, 70. Cf. 108 : «... un tril bref et battu rapidement sur la fin de *vengeons-nous*, et suspendu par un seul battement mol sur *je soupire*, ajoute à l'expression ». — Rameau a employé le trille bref, avec une expression éclatante et triomphale, dans le prélude et l'accompagnement de l'ariette d'une Constellation (« Brillez, astres nouveaux »), à la dernière scène de *Castor*.

4. Martine peut écrire, en 1813 : « L'ancienne musique française était surchargée de trilles, connus plus vulgairement sous la dénomination de cadences ; ils excitaient alors autant d'engouement et de transports que toutes les roulades et les broderies modernes. Maintenant, ils ne provoquent que la dérision ou l'ennui. » (*De la musique dramatique en France*, 24-25.)

en usage chez les clavecinistes, est généralement indiqué dans les partitions d'opéras par une petite note postiche :

On peut s'étonner du rôle considérable que joue alors cet agrément comme moyen de l'expression mélodique. Mais les témoignages du temps ne laissent aucun doute à cet égard. « Le port de voix, lit-on dans un traité de 1737, est un des objets de la propreté du chant le plus essentiel ; il l'orne d'une manière si gracieuse qu'il sert à exprimer tout ce que l'âme peut sentir... Peu de chanteurs ont réussi à le rendre aussi touchant et aussi sensible qu'il doit l'être ; et ce n'est qu'avec les sentiments d'un esprit bien pénétré de ce qu'il dit, qu'on parvient à la perfection de cet agrément [1]. »

Le *coulé*, au temps de Rameau, présente à peu près l'aspect inverse du port de voix. C'est une appogiature supérieure placée entre deux notes descendantes. Mais le plus souvent ces deux notes ne sont pas conjointes : elles sont séparées par un intervalle de tierce. Le coulé, au lieu de répéter la première note, sert donc en général de passage entre les deux. De plus, il ne comporte pas de pincé sur la note de résolution.



Comme le port de voix, le coulé est pris d'ordinaire sur la valeur de la seconde note : Rameau l'indique expressément dans ses pièces de clavecin et dans une lettre à d'Alembert[2]. Cette suspension de la voix, qui se laisse glisser ensuite sur le degré inférieur, produit un effet de chute moelleuse, dont les compositeurs du XVIII[e] siècle ont été fort prodigues. « Les coulés, dit Lacombe, donnent de la douceur au chant ; c'est pourquoi ils sont propres pour les compositions tendres et gracieuses [3]. » D'ailleurs, il n'est pas rare que le coulé et le port de voix soient employés successivement dans la même phrase,

1. David, *Méthode nouvelle ou principes généraux pour apprendre facilement la musique* (1737). Cité par Arger, *Les agréments...*, 30. — D'ailleurs, on a vu, à propos du récitatif (p. 139-140), l'abus qui est fait du port de voix sur les finales muettes.

2. « ... Les coulés, appuis, ports de voix se placent dans le temps même de la mesure où doivent se faire sentir les notes d'harmonie ». (*Lettre à M. d'Alembert sur ses opinions en musique...* [1760], p. 11.) — Parfois cependant, le coulé paraît devoir être pris sur le temps précédent, comme le montre la version instrumentale de certaines danses chantées. (*Hippolyte*, I, 3, 45, 1[er] air : coulés correspondant aux mots « tran*quilles* » et inu*tiles*»).

3. Lacombe, *Le spectacle des beaux-arts* (1761), p. 317.

surtout à l'occasion d'une cadence [1]. Il faut donner à ces appogiatures toute leur valeur et toute leur durée, car elles sont des éléments essentiels de la mélodie telle que l'a conçue le compositeur. De plus, elles déterminent dans l'harmonie des dissonances assez prolongées, qui ont souvent une réelle signification expressive.

La profusion des agréments nous rebute certainement aujourd'hui dans la lecture des partitions de Rameau et de ses contemporains. Il n'est pas douteux qu'il s'est produit à cet égard un abus, qui a été senti et dénoncé même de son temps, comme on l'a vu à propos du récitatif. Toutefois, quand on a pris l'habitude d'interpréter ces agréments avec aisance et de les insérer sans effort dans la ligne mélodique, il apparaît avec netteté qu'il n'y a pas là seulement de simples fioritures, mais des traits de style dont certains appartiennent aux procédés les plus essentiels du langage musical. D'ailleurs, si les agréments semblent avoir presque entièrement disparu de la musique moderne, ce n'est bien souvent qu'une apparence qui provient de la notation. Sans doute, la plupart des figurations émanées du trille ont été opportunément supprimées ou restreintes. Mais bien des appogiatures correspondant aux ports de voix et aux coulés se retrouvent chez les musiciens modernes avec une expression analogue, fondues dans le cours uniforme de la notation ordinaire.

Aux agréments se rattachent les vocalises. Les agréments, quand ils sont employés pour la voix, constituent déjà de petites vocalises. Mais, tandis que les agréments sont brefs et stéréotypés, les vocalises proprement dites peuvent être beaucoup plus longues et plus variées. L'usage des vocalises est aussi ancien que la musique et celles qu'on rencontre dans l'opéra dès ses origines procèdent directement de la musique polyphonique, ou même des « jubilations » du chant grégorien.

Toutefois, les vocalises sont beaucoup moins abondantes dans l'opéra français que dans l'opéra italien. Cette différence correspond sans doute à des traits permanents du tempérament national, du moins à l'époque classique. Les Italiens, ravis par la virtuosité vocale, se laissent de plus en plus entraîner à orner leurs airs d'opéra par de longues roulades, qui n'ont pas toujours une justification suffisante dans le sens des paroles [2]. Les Français, au contraire,

1. Voir la phrase de *Castor* citée plus haut (p. 159) à propos du récitatif (« Je ne veux que la voir et l'adorer encore »). Des fins de phrase de ce genre sont fréquentes chez Rameau, tant dans les airs que dans le récitatif. Cf. *Castor*, I, 4, 62 « Qu'à jamais les jours d'alarmes », vers la fin du duo des athlètes (5 appogiatures sur 8 notes).

2. Vers le milieu du XVIII[e] siècle, l'abus est si scandaleux que les critiques italiens eux-mêmes jettent l'alarme. Arteaga signale avec indignation une vocalise de 152 notes, répétée deux fois. (*Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*, éd. 1785, II, 305-306). Cf. Algarotti, *Saggio sopra l'opera in musica* (1755), et Planelli, *Dell'opera in musica* (1772).

veulent que l'emploi de la vocalise soit plus strictement motivé par l'expression. Lecerf de la Viéville traduit bien l'opinion moyenne du public français sur ce sujet au début du XVIII^e siècle : « Tout roulement qui n'est fondé que sur la commodité d'un bel *a* ou d'un bel *o*, que sur la commodité d'une lettre, et non sur le sens d'un mot, ne se saurait excuser... C'est le bon sens qui les condamne avec une rigueur inflexible, à moins qu'ils ne soient sur certains mots où ils font impression. Par exemple, *chaîne*, *foudre*, *descendre*, *voler*, etc... mots privilégiés où les roulades se permettent. » Ces mots privilégiés impliquent certaines images qui justifient l'emploi de la vocalise : « ... un roulement sur le mot *chaîne* représente les anneaux d'une chaîne ; sur le mot *foudre*, l'éclat et la chute de la foudre ; sur le mot *voler*, le mouvement d'un vol ; sur le mot *descendre*, les degrés d'une descente, etc. Et cette représentation de l'objet matériel est plus ou moins nécessaire selon l'occasion, mais elle est toujours supportable : c'est toujours une image. Il serait plus difficile de justifier quelques roulades que Lully a eu la faiblesse de mettre sur les mots *gloire, victoire,* etc. On pourrait dire néanmoins que *gloire* et *victoire* marquent je ne sais quoi de brillant que ces roulades semblent faire voir »[1].

Rameau, comme les musiciens de son temps, se conforme encore à ces habitudes. Il n'emploie la vocalise que sur certains mots caractéristiques qui peuvent en expliquer suffisamment les intentions descriptives. Seulement, sous l'influence croissante de la musique italienne, ces mots sont un peu plus nombreux que chez Lully et les occasions de vocalises deviennent plus fréquentes. Outre les mots cités par Lecerf, voici quelques autres mots à vocalises, qui sont d'usage courant chez Rameau : *lancer*, *régner*, *triompher*, *couronner*, *répandre*, *accourir*, *flamme*, *tonnerre*, *murmure*, *ramage*, *ravage*, etc. Les mots de ce genre sont alors réputés « lyriques » et les librettistes ne manquent pas d'en placer un ou deux dans la plupart des airs. Mais, si le musicien peut trouver dans ces expressions des prétextes plausibles pour les vocalises, l'emploi systématique du procédé finit par devenir fastidieux, et plusieurs critiques, surtout parmi les « philosophes », s'en plaignent ouvertement : « Tout ce que nos fins connaisseurs appellent « mots lyriques » sont autant de bêtises que le musicien ne manque jamais... La musique papillote sans cesse autour d'un *vole, lance, ramage, ravage, gloire, victoire* et d'autres mots vides de sens, que le poète a soin de répéter à tout moment[2]. »

Outre la monotonie qui résulte parfois de ces vocalises obligées, les critiques dénoncent avec raison le danger de ce que nous avons nommé l'*expression littérale*. Le musicien, entraîné par l'habitude, risque en effet de souligner

1. Lecerf, *Comparaison.....* (1704), II, 202-203.

2. Grimm, *Correspondance litt.*, III, 408 (1^er sept. 1757). Cf. Diderot, *Troisième entretien sur le Fils naturel*, éd. Assézat, VII, 164-165.

par une vocalise importante l'image contenue dans un mot « lyrique », alors que le véritable sens de la phrase est ailleurs, ou même tout à fait contraire à l'idée particulière exprimée par le mot. « Si le musicien donne quelque chose à l'expression d'un mot qui n'est que la partie d'une phrase, il faut que ce soit sans perdre de vue le sens général de la phrase qu'il met en chant [1]. » Il n'est pas sûr que Rameau ne soit jamais tombé dans ce défaut, qui est d'ailleurs assez fréquent chez Bach [2]. Mais ce qui sauve généralement Rameau du danger de l'expression littérale, du moins pour les vocalises, c'est que, selon l'usage français, la vocalise développée n'apparaît guère que dans les morceaux les moins dramatiques de l'opéra, tels que les airs du divertissement ou certains ensembles vocaux d'une expression extrêmement simple. Dans ces morceaux, l'idée générale est presque toujours la même que celle qui est soulignée par les vocalises des mots « lyriques ». Les musiciens italiens et allemands, au contraire, admettent la vocalise dans les airs dramatiques, où son emploi risque davantage de paraître excessif ou injustifié.

Quant à son contenu musical, la vocalise peut être plus ou moins étendue. Il y a des vocalises d'une seule note, qui diffèrent peu des simples agréments, et qui se rencontrent très souvent dans toutes les parties chantées de l'opéra de Rameau, y compris le récitatif. La plus fréquente, déjà signalée à propos du récitatif, est la vocalise d'une note conjointe descendante accompagnée d'un petit trille [3]. Les notes de passage sont aussi employées couramment, et parfois avec une intention expressive évidente, comme dans cette phrase d'un air des *Indes galantes* sur « les douceurs que verse partout l'inconstance » [4] :

Mais la vocalise proprement dite comprend plusieurs notes. Suivant la dis-

1. Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, I, 485. La même idée revient très fréquemment chez les critiques contemporains de Rameau. Cf. Grimarest, *Traité du récitatif*, 210 ; Batteux, *Les beaux arts réduits à un seul principe*, 288, n. ; de Mably, *Lettres sur l'opéra*, 144 ; Lacombe. *Le spectacle des beaux-arts*, 291-292 ; Grimm, *Du poème lyrique* (dans *Correspondance litt.*, XVI, 382). D'ailleurs, l'expression littérale ne se manifeste pas seulement par les vocalises, mais aussi par l'emploi intentionnel de certains intervalles du chant, ou par des allusions contenues dans l'accompagnement harmonies ou dessins caractéristiques). Voir plus haut, p. 256.

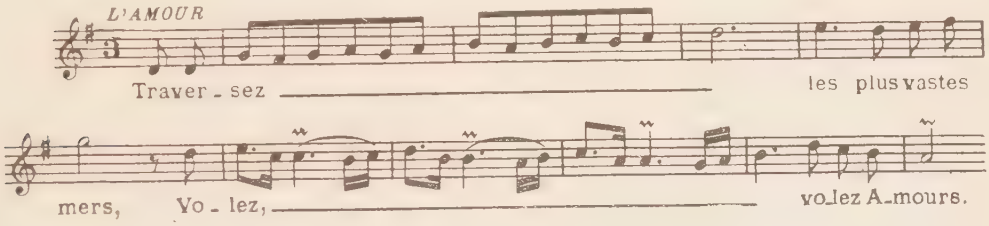
2. Pirro, *L'esthétique de J.-S. Bach*, 248. M. Pirro a signalé à ce propos les recommandations des critiques allemands au sujet de l'expression littérale (246 et suiv.). On trouve des idées analogues chez les Italiens : Voir Algarotti, *Saggio sopra l'opera in musica* (dans *Opere scelte*, I, 243) ; Planelli, *Dell'opera in musica*, 145-146 ; Arteaga, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*, éd. 1785, II, 303-305.

3. Voir plus haut, p. 157. (Exemple tiré de *Castor*).

4. IV, 3, 239, air de Damon. Les notes de passage illustrent l'idée de *verser*.

position de ces notes, on pourrait distinguer divers types de vocalises. La plus rare, mais une des plus significatives, est la vocalise-trémolo, formée de la répétition de la même note et évoquant l'idée de tremblement [1] :

D'ordinaire les vocalises sont naturellement composées de notes diverses, conjointes ou disjointes, se succédant sur un rythme plus ou moins continu. Rameau, comme les autres musiciens, y emploie souvent des traits de notes conjointes et des fragments de gamme, mais aussi des arpèges et des batteries, comme il le recommande dans son *Code de musique pratique*[2]. Le rythme, continu ou discontinu, peut varier à l'infini l'aspect de la vocalise. Parfois même, il contribue de la manière la plus nette à en souligner le sens. L'exemple suivant, tiré d'un duo des *Indes galantes*, contient deux vocalises de rythme très différent, l'une continue, l'autre discontinue, où Rameau s'est appliqué à figurer les deux idées de « traverser » et de « voler » [3] :



Dans certaines vocalises plus étendues, le rythme s'immobilise parfois sur de longues tenues, pendant lesquelles l'accompagnement reprend le dessin principal de la vocalise [4]. Ou bien, plus rarement, l'émission de la voyelle est interrompue par des silences qui sont remplis de même par l'accompagnement [5].

La mélodie de la vocalise, prolongée par des répétitions ou par des progres-

1. *Les Paladins*, II, 6, 77 (récitatif accompagné d'Orcan). Cette sorte de vocalise, dont l'usage est d'ailleurs bien antérieur à Rameau, avait déjà été employée par lui dans le motet *Deus noster refugium*, sur la phrase « *mota* est terra » (fin du *quatuor*, p. 52).

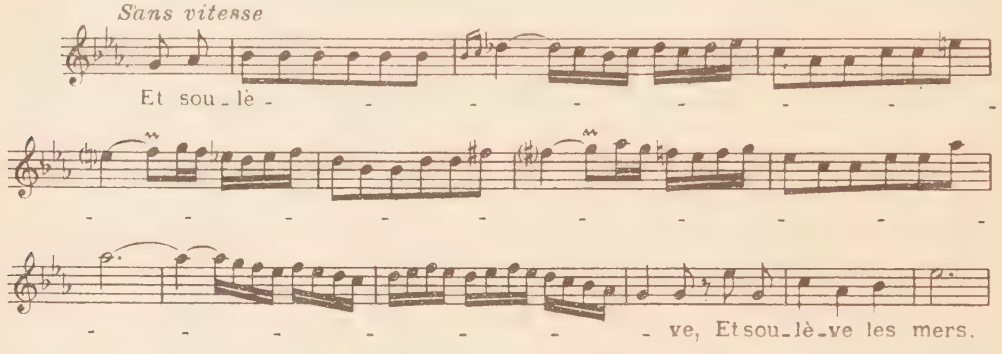
2. « Tout ce que je dois recommander seulement, c'est de mêler des consonances dans les roulades, ce qu'on appelle aussi *batteries*, lorsque, par exemple, on passe tout d'une haleine les notes d'un accord parfait, *ut, mi, sol* ; *mi, sol, ut*..... » (p. 19).

3. *Indes galantes*, Prol., 5, 37 (duo de l'Amour et d'Hébé).

4. *Castor*, V, I, 182, « et ma *rage* » ; *Zaïs*, II, 4, 203-204, « *vole* ».

5. *Zoroastre* (version 1756), III, 6, 129-130, « accou*rez* » (ariette de Zoroastre).

sions, suspendue par des tenues ou par des silences, peut s'étendre sur un assez grand nombre de mesures. L'usage des longues vocalises, vulgarisé par la vogue des cantates de Bononcini, est beaucoup plus fréquent chez Rameau que chez Lully, sans atteindre à la luxuriance qui nous déconcerte parfois dans les airs de Bach. On trouve dans *Io* une vocalise dont une mesure porte cette mention significative : « On allonge la mesure tant qu'on veut [1]. » L'ariette de Pygmalion, citée en partie à la page 233, offre toute une série de vocalises dont la plus longue n'a pas moins de 10 mesures [2]. Une des plus curieuses vocalises de Rameau, tant pour la longueur que pour la nature de la mélodie, est assurément celle-ci, qu'on peut lire dans une ariette des *Boréades* [3] :



La vocalise forme, dans la déclamation des paroles, une sorte de parenthèse de nature purement musicale, et même, pourrait-on dire, instrumentale. La voix, libérée pour un instant de l'articulation des mots, est libre d'adopter des contours mélodiques ou des procédés d'expression qui sont habituellement réservés aux instruments. Aussi, les vocalises donnent lieu bien des fois à des échanges de mélodies entre le chanteur et l'orchestre. Il n'est pas rare que la vocalise rappelle un dessin caractéristique exposé dans l'accompagnement [4], ou que ce dernier reproduise un fragment de mélodie qui vient d'être vocalisé dans le chant. Il y a ainsi, entre la voix et les instruments, une unité d'expression qui peut être du plus heureux effet.

L'abus des vocalises ne doit pas nous faire méconnaître le rôle qu'elles peuvent jouer comme moyens de l'expression. Ce rôle est beaucoup plus varié

1. *Io*, 4, 12, « Les oiseaux *chan*tent ses plaisirs » (air d'Io). La mesure en question contient un dessin rythmique qui peut être répété indéfiniment.

2. *Pygmalion*, 5, 48. Cf. *Temple de la Gloire*, Prol., 3, 50, ariette d'Apollon (10 mesures sur *flam*mes ») ; *Castor*, Prol., I, 13-14, air de Minerve (8 mesures sur *triom*phe »).

3. I, 4, ariette d'Aphise (« Un horizon serein »).

4. *Zaïs*, Prol., 2,33, « *répands* la clarté la plus pure » (voix d'Oromasès dans le chœur du lever du soleil) ; trait descriptif employé déjà deux fois aux violons. — *Indes galantes*, Prol., 1, 5-6, « accou*rez* » (air d'Hébé) ; dessin significatif exposé dans le prélude.

que celui des simples « agréments », et la vocalise peut être même légitime dans certains passages dramatiques, si elle est employée avec discrétion et à propos [1]. Ce qui importe avant tout, c'est qu'elle ne se prolonge pas trop longtemps. Castillon, qui voudrait bannir les « roulades » de l'opéra et les reléguer dans les cantates, admet cependant « un passage de 4 à 8 notes sur une même voyelle, surtout quand ces notes sont des croches ou des doubles croches, en un mot, qu'elles ne font qu'une ou deux mesures. Une roulade dans ce goût peut relever l'expression en ranimant l'attention de l'auditeur » [2]. Rameau s'est généralement maintenu dans ces limites, du moins pour les chants qui font partie de l'action dramatique. Nous avons rencontré dans les airs des scènes, et même dans le récitatif, plusieurs de ces petites vocalises, toujours soigneusement motivées. Quant aux longues roulades, elles ne sont guère employées que dans les airs du divertissement ou dans certains ensembles vocaux, c'est-à-dire, en somme, dans des morceaux où l'action se relâche pour faire place à un intérêt surtout musical.

Tels sont les principaux aspects de la mélodie de Rameau, envisagée du point de vue de l'expression dramatique. Si nous devions la considérer en elle-même, il y aurait encore beaucoup à dire sur sa structure proprement musicale. Il serait intéressant, par exemple, de rechercher les sources de l'inspiration mélodique de Rameau, de noter dans son œuvre certaines tournures caractéristiques que nous retrouvons chez d'autres musiciens, antérieurs ou postérieurs à lui.

On a vu que sa musique vocale est, en très grande partie, d'inspiration oratoire, selon l'esthétique française, que son neveu, François Rameau, résume dans ces deux vers de *la Raméide* :

> Pour chanter bien partout et plaire à la raison,
> Du langage il faut suivre et le sens et le ton [3].

C'était déjà la conception de Lully ; et sur ce point, ajoute François, « lui, sa secte et Rameau tiennent la même école ». D'ailleurs, il n'est pas rare de trouver, non seulement dans le récitatif mais même dans les airs, des tours de

1. Rousseau, qui a d'ailleurs une prédilection excessive pour les roulades italiennes, montre bien l'intétêt dramatique que peut avoir parfois la vocalise : « C'est un préjugé populaire de penser qu'une *roulade* soit toujours hors de place dans un chant triste et pathétique. Au contraire, quand le cœur est le plus vivement ému, la voix trouve plus aisément des accents que l'esprit ne peut trouver des paroles, et de là vient l'usage des interjections dans toutes les langues ». (*Dictionnaire de musique*, art. *Roulade*).

2. *Supplément de l'Encyclopédie*, art. *Roulade*. François de Castillon, de l'Académie de Berlin, fut chargé de la rédaction des articles de musique de *Supplément*.

3. François Rameau, *La Raméide* (1766), p. 11. (Chant II : *La défense du goût*. Contre Rousseau.)

phrase qui proviennent visiblement de l'opéra de Lully, et dont certains se rattachent sans doute aux formules habituelles de l'ancien chant français [1]. Mais, en suivant « le sens et le ton » des paroles, Rameau a bien souvent réalisé une mélodie vocale entièrement personnelle, où l'on trouve, çà et là, de surprenantes analogies avec le chant moderne.

La mélodie instrumentale manifeste une originalité d'invention encore plus marquée. Sans doute, on peut y relever quelques emprunts, plus ou moins conscients, à la riche tradition mélodique française, soit aux œuvres dramatiques, soit au chant populaire. Mais ces réminiscences sont relativement rares. L'extraordinaire variété de la mélodie instrumentale de Rameau ne doit que fort peu de chose aux œuvres dramatiques antérieures. Quant à l'inspiration populaire, elle ne se traduit presque jamais par des emprunts nettement reconnaissables ; elle résulte d'une affinité naturelle du génie de Rameau avec les tendances les plus profondes de la race [2]. Plusieurs de ses airs de danse, entièrement originaux, sont devenus presque instantanément des timbres de chansons et ont pu apparaître comme d'anciennes productions du terroir français. Rameau n'est pas un musicien folkloriste ; mais il est, à l'occasion, un créateur de mélodies populaires.

Outre l'inspiration, la conduite même et le développement de la mélodie pourraient encore donner lieu à des remarques spéciales, dont certaines ont déjà été faites à propos des différentes parties de l'opéra. On a vu, par exemple, le rôle que joue dans les airs la répétition, soit textuelle, soit modulante. Il y a un genre particulier de répétition, qui, employé discrètement, peut avoir une réelle valeur expressive : c'est la progression, c'est-à-dire la répétition d'un petit membre de phrase à un degré supérieur ou inférieur. Les musiciens français, sous l'influence italienne, en ont largement usé au cours du XVIII[e] siècle, et l'abus de ce procédé lui a fait donner, dès cette époque, le nom de *rosalie* [3]. Rameau, sans tomber dans l'excès, n'a pas négligé ce moyen très efficace de la rhétorique musicale [4]. Les progressions ascendantes, généralement à la seconde supérieure, produisent un effet bien connu d'exaltation croissante, d'autant plus prononcé que le nombre des termes augmente, sans toutefois que la progression puisse se prolonger au delà de quatre ou cinq termes, sous peine de devenir fastidieuse [5]. Les progressions descendantes, moins vulgarisées que les

1. Par exemple, Rameau a utilisé plusieurs fois la mélodie d'un vers de la fameuse sérénade du *Ballet de l'Impatience* (le vers : « La nuit de ses sombres voiles ») ; et cette chute d'un monologue célèbre d'*Amadis* (II, 4) : « Je ne peux plus souffrir le jour ».

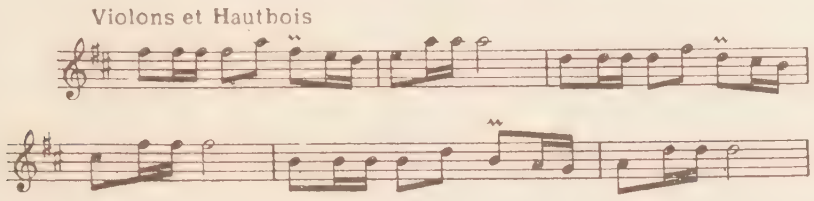
2. V. Tiersot, *Histoire de la chanson populaire en France* (1889), p. 508-509.

3. V. *Supplément de l'Encyclopédie*, art. *Rosalie* (par F. de Castillon).

4. Il en a même décrit l'emploi dans son *Code de musique pratique* (1760), p. 129 et 132.

5. On peut en trouver plusieurs exemples dans les citations antérieures. Voir p. 444, la citation des *Indes galantes* (« Combattez, combattez, il est temps »), et p. 460, la voca-

premières [1], sont employées par Rameau soit dans une expression analogue [2], soit pour un effet d'apaisement et de douceur [3], soit pour des raisons plus strictement musicales, comme dans cette progression de trois termes, à la tierce inférieure, dont la mélodie martiale semble se répercuter à diverses distances [4] :



Les rappels de thèmes, plus ou moins textuels, ne sont pas sans quelque analogie avec les répétitions et les progressions. Employés dans le même morceau ou dans des morceaux successifs, ils donnent une impression de cohérence musicale, de musicalité (comme on dit aujourd'hui), très satisfaisante pour l'oreille. Dans le même morceau, ils sont un des procédés les plus naturels du développement. On a vu combien Rameau les a utilisés pour la construction des airs et des symphonies, pour les accompagnements et les interludes. Dans des morceaux successifs, il a fait un usage très heureux des rappels de thèmes à l'occasion de la réunion traditionnelle de deux danses de même nature, l'une en majeur et l'autre en mineur. La parenté mélodique se manifeste même parfois entre deux danses successives de nature différente [5]. Outre leur fonction purement musicale d'unification, les rappels de thèmes jouent aussi, bien que plus rarement, un rôle expressif et dramatique, mais sans rien de commun avec le leit-motiv wagnérien. L'usage de l'*annonce* qui a été signalé plus haut est la forme la plus rudimentaire de ces rappels à intention dramatique [6]. Mais

lise des *Boréades*. Une progression célèbre est celle du chœur des démons de *Castor* (III, 4, 135-137) sur les mots : « Qu'au feu du tonnerre, Le feu des enfers Déclare la guerre. » Le thème en notes répétées est repris quatre fois à la seconde supérieure par les différentes voix, produisant ainsi un effet extraordinaire d'animation et d'acharnement.

1. « La rosalie qui se fait en transposant le chant à un degré plus bas est la plus excusable ; elle fait même quelquefois un très bon effet ». (*Supplément de l'Encyclopédie*).

2. *Castor*, V, 1, 180-181 (air de Phébé) : « Jupiter peut-il voir son fils dans l'esclavage ? »

3. *Zaïs*, II, 4, 225-226, « Chantez », vocalise du chœur concertant avec l'air de Cindor « Zéphirs, calmez la terre et l'onde » ; *Acante et Céphise*, I, 2, 22, « Un regard touchant peint ce qu'ils désirent » (air d'une Fée).

4. *Fêtes d'Hébé*, II, 5, 152 (air *Pour le Génie de Mars*). Cette mélodie a quelque ressemblance avec un passage de la *Marche royale* italienne.

5. *Fêtes d'Hébé*, I, 8, 119, 1er rigaudon (rappel d'un fragment mélodique de la gavotte précédente) ; *Hippolyte*, III, 8, 147, le *1er Rigaudon en tambourin* contient un dessin rythmique dérivé du 2e *Air des matelots* qui précède.

6. Voir p. 356.

on trouve quelques exemples d'un retour plus fréquent et plus persistant de thèmes significatifs [1].

Enfin, le développement de la mélodie est jalonné par des *repos*, qui sont également importants pour la construction et pour l'expression. « On scande naturellement un chant à peu près de même que le vers ; les repos s'y font toujours sentir de deux en deux mesures, du moins de quatre en quatre [2]. » Ces repos successifs présentent alternativement des suspensions ou des conclusions de la phrase musicale [3]. Mais ces alternatives, qui forment la vie même de la mélodie, ne peuvent être définies par des termes purement mélodiques. Elles ne prennent tout leur sens que par la nature de l'harmonie qu'elles supposent. Elles montrent bien le rapport étroit qui unit harmonie et mélodie dans le langage musical, et elles nous amènent naturellement à examiner l'emploi que Rameau a fait de l'harmonie comme moyen de l'expression dramatique.

II. — L'HARMONIE.

L'harmonie a été l'objet perpétuel des méditations de Rameau : il a vécu sa longue vie en y pensant toujours. On ne saurait donc s'étonner qu'il ait utilisé dans ses œuvres musicales, et notamment dans ses opéras, les résultats de ses réflexions et de ses découvertes théoriques. Mais on pourrait croire, comme l'ont fait bon nombre de ses contemporains, qu'il a voulu y déployer toute sa science, mettre en œuvre l'harmonie pour l'harmonie, qu'il a recherché les accords rares et préféré les atmosphères aux lignes, selon l'idée qu'on se fait couramment d'un pur « harmoniste » [4]. Il n'en est rien. Rameau a donné une interprétation nouvelle et scientifique de la constitution des accords, mais on ne peut pas dire qu'il ait beaucoup ajouté à ceux dont disposaient les musi-

1. Dans *Zaïs* (IV, 3, 346 et suiv.), la scène 3 présente une dizaine de fois l'un ou l'autre des deux thèmes qui formeront l'*Entrée des peuples élémentaires* (p. 367). Dans *Hippolyte* (V, 3, 196-199), la symphonie qui précède et enveloppe le récitatif d'Aricie contient un thème de trois blanches répétées qui sera redit avec insistance, dans l'accompagnement de l'air suivant, sous les mots « En vain d'aimables sons font retentir les airs ».

2. Rameau, *Code de musique pratique*, 135. On sait, toutefois, que Rameau ne s'est pas absolument astreint à cette carrure.

3. « Le premier des deux repos, si peu sensible qu'il soit, produit à peu près l'effet de l'hémistiche du vers, où le sens ne finit pas ordinairement. » (*Ibid.*, 84.)

4. Les lullistes se plaignent que l'harmonie de Rameau « prend un ton géomètre qui effarouche le cœur ». (Cartaud de La Vilate, *Essai historique et philosophique sur le goût* [1736], p. 292). Ils opposent l'harmonie « simple et naturelle » de Lully, à cette « autre harmonie, qui est celle des Italiens de mauvais goût, et de ceux qui se font honneur de les imiter... ». (Rémond de Saint-Mard, *Réflexions sur l'Opéra* [1741], p. 48-49, note.) D'autre part, après 1750, les bouffonnistes eux-mêmes prôneront à leur tour, contre Rameau, « l'harmonie la plus simple et la plus naturelle », en invoquant cette fois l'exemple de l'Italie, « où l'harmonie paraît se simplifier à mesure qu'elle s'altère ailleurs ». (Rousseau, *Dictionnaire de musique*, art. *Accompagnement*.)

ciens de son temps [1]. Tout en utilisant discrètement ses propres découvertes, il a surtout mieux mis en lumière certaines innovations récentes, et c'est dans la conduite des modulations qu'il s'est montré le plus original. Les amateurs d'harmonies inédites trouveront peut-être moins à glaner chez lui que chez Couperin ou chez Destouches, ou que dans le savoureux empirisme des organistes français du XVIIe siècle. Il a été plus averti, plus conscient que ses contemporains, du mécanisme et des ressources de la technique musicale ; mais il n'a jamais fait étalage de sa science, il ne l'a jamais employée que dans une intention expressive bien définie, et, en l'employant, il s'est toujours efforcé de « cacher l'art par l'art » [2].

Pour Rameau, le rôle essentiel de l'harmonie est de soutenir et de renforcer un chant donné. Harmoniser un chant, c'est en dégager l'harmonie qu'il implique, notamment dans les cadences ou « repos », et indiquer cette harmonie d'une manière explicite par l'accompagnement. « Pour ne pas s'y tromper, il faut s'arrêter d'abord à tous les repos du chant, aux moins sensibles comme aux autres,... et tâcher de connaître, surtout de sentir, en quel ton ils peuvent être ;... puis on chante tout l'air en mesure une fois, deux fois, trois fois ; et... on essaie de trouver de soi-même la B.F. (basse fondamentale) de chaque repos : bientôt la nature, secondant les connaissances, éclaircissant les doutes, fait plus qu'on n'ose en attendre [3]. » Si une même suite de notes est susceptible de plusieurs harmonies différentes, « le goût et l'esprit inspireront plutôt l'une que l'autre, pour plus de variété, pour la rondeur de la phrase harmonique, pour suivre un dessein de musique, surtout pour l'expression » [4].

C'est en effet l'expression qui doit être le principal guide dans le choix des harmonies. « Le demi-savant n'emploie ordinairement un accord que parce qu'il lui est familier, ou parce qu'il lui plaît, mais le savant ne l'emploie qu'autant qu'il en sent la force dans l'expression [5]. » En harmonisant un chant donné, nous devons nous défier de nos « habitudes », de certains enchaînements d'ac-

1. La classification des accords donnée en 1718 par Dandrieu dans ses *Principes de l'accompagnement du clavecin* prouve que le matériel de l'harmonie s'était sensiblement enrichi depuis Lully, surtout sous l'influence des Italiens. Chabanon a eu le mérite de voir très clair sur ce point : « Ceux qui nommaient Rameau un harmoniste savant, si par ces mots..., ils voulaient dire (comme je m'en suis souvent aperçu) que Rameau employait une harmonie plus nouvelle, plus riche, plus féconde que tout autre musicien, ils étaient dans l'erreur. » (*De la musique considérée en elle-même* [1785], p. 33.)

2. Cette formule se trouve déjà dans la lettre de 1727 à Houdar de La Motte, et, plus de trente ans après, Rameau la reprend encore dans sa *Lettre à M. d'Alembert sur ses opinions en musique...* (1760), p. 6, n. c.

3. *Code de musique pratique* (1760), p. 140-141.

4. *Lettre à M. d'Alembert sur ses opinions en musique*, 11.

5. *Nouveau système de musique théorique* (1726), p. 42. Cf. *Génération harmonique* (1737) : « ... Si vous y trouvez plus d'une basse fondamentale possible..., c'est pour lors l'expression, l'esprit de la chose, qui en détermine le choix. » (194-195).

cords qui nous sont particuliers, soit de par nos tendances personnelles, soit par suite de notre éducation [1]. L'habitude est la mort de l'expression. C'est elle qui nous détourne de prêter l'oreille à l'harmonie originale contenue dans le chant donné et de mettre au jour cette harmonie dans toute sa pureté. « Souvent nous imaginons un chant propre à des expressions, dont nous nous écartons néanmoins dans nos *modulations*, parce que nous y perdons apparemment de vue le principe d'harmonie qui nous a suggéré ce chant, pour nous livrer à de certaines affections qui naissent souvent en nous plus par habitude que par sentiment. Si nous savions cependant le tort que peut nous faire l'habitude en pareil cas, nous nous tiendrions mieux sur nos gardes ; nous nous méfierions de notre expérience même ; et cherchant toujours le vrai, à l'aide de nos connaissances, nous le trouverions bientôt, quand une fois le chant qui en est le principal objet aurait été trouvé [2]. »

Ce passage jette une vive lumière sur les rapports de l'harmonie et de la mélodie et sur leur rôle respectif dans l'expression musicale. La mélodie, le chant « trouvé », est bien, pour Rameau, la première manifestation concrète de la pensée musicale, le point de départ indispensable de tout morceau de musique. Mais l'expression de la mélodie ne vient pas de la simple succession de notes plus ou moins élevées, mais bien de l'harmonie originale que la mélodie implique et qui, inconsciemment, lui a donné naissance. « Ce n'est donc que de l'harmonie, mère de cette mélodie, que naissent directement les différents effets que nous éprouvons en musique. Non que ses accessoires n'y contribuent, savoir la mélodie, la mesure, etc. ; mais, sans elle, ces mêmes accessoires tombent en pure perte [3]. » « C'est à l'harmonie seulement qu'il appartient de remuer les passions, la mélodie ne tire sa force que de cette source, dont elle émane directement [4]. » Cela est si vrai que « la simple mélodie... change de nature au seul changement d'harmonie dont elle est susceptible » [5]. La mélodie, définie par la simple succession des notes, n'a donc pas une existence musicale complète : c'est l'harmonie qui lui donne la vie et qui lui confère cette puissance expressive que Rameau est le premier à reconnaître.

1. « Nous avons tous nos *modulations* d'habitude, où nous tombons toujours... » (*Nouveau système de musique théorique*, 43.) Par modulation, il faut entendre ici, au sens large : harmonisation, enchaînements harmoniques.

2. *Nouveau système de musique théorique*, 48.

3. *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie* (1755), p. 46. On voit par ce mot d' « accessoire » combien le style souvent maladroit de Rameau pouvait donner le change sur sa véritable pensée. Surtout dans la polémique, certaines affirmations trop tranchantes ou trop exclusives expliquent fort bien qu'on l'ait accusé de mépriser la mélodie.

4. *Observations sur notre instinct pour la musique* (1754), Préface, p. VI.

5. *Code de musique pratique* (1760), p. 169. Rameau, dit d'Alembert, a su « faire sentir la dépendance mutuelle de la mélodie et de l'harmonie ». *Eléments de musique...*, éd. 1766, p. VII (*Discours préliminaire*).

Ainsi, non seulement l'harmonie doit être conçue en vue de l'expression, mais elle en est le moyen le plus efficace. Elle est la voie la plus sûre pour émouvoir « une âme vraiment sensible », qui veut être « pénétrée par la force de l'expression »[1]. Ces termes psychologiques, et notamment le mot « âme », reviennent assez souvent sous la plume de Rameau à propos de l'harmonie. « Plus la même harmonie a de durée, dira-t-il encore, plus elle a le temps de pénétrer jusqu'à l'âme et de l'affecter au point qu'on s'est proposé[2]. » En étudiant dans le détail les divers procédés techniques de l'harmonie, il ne manque pas de signaler leurs effets particuliers pour l'expression des émotions. Il a même songé un instant à entreprendre, avec l'aide « d'un habile philosophe », une étude comparée des principaux sentiments et des procédés harmoniques les plus aptes à les évoquer. On sent qu'il a été à la fois attiré et rebuté par l'immensité de ce mystérieux domaine : « Je serais trop riche si je possédais cette matière ; j'avoue que je cherche encore ; j'entrevois l'objet de trop loin, je n'y puis atteindre sans le secours d'un habile philosophe qui me mettrait au fait de la juste différence entre les rapports des sentiments, sur laquelle différence je pourrais peut-être en découvrir quelques-unes d'analogues entre les modes, et entre les différentes manières de passer de l'un à l'autre[3]. »

A défaut de ce lexique harmonique de l'expression, que Rameau n'a jamais rédigé, son œuvre de théâtre nous révèle, à la lumière de ses écrits théoriques, un ensemble très cohérent de procédés qu'il applique systématiquement dans toutes les circonstances de l'expression dramatique. La plupart de ces procédés ne sont pas nouveaux dans la musique, et presque tous ont été employés d'instinct par les musiciens antérieurs à Rameau. Mais, le premier, il les a coordonnés sous une grande idée directrice qui tient à la nature même de l'harmonie, au phénomène physique de la résonance. Les deux aspects élémentaires mais essentiels de la vie psychologique, les deux grandes « passions de l'âme », avec lesquelles un Spinoza reconstruit toutes les autres, la joie et la tristesse, l'élan et l'abattement, correspondent aux deux pôles de l'harmonie naturelle, telle que la conçoit Rameau, aux deux sortes de résonance qui engendrent tous les sons de la musique, la résonance supérieure et la résonance inférieure.

Dans la résonance supérieure, le son d'une corde vibrante, d'un « corps sonore », fait entendre en même temps des sons partiels plus élevés, correspondant à des fractions (ou « sous-multiples ») de la longueur de la corde. C'est la

1. *Observations sur notre instinct pour la musique*, Préface, p. v. La conception de Rameau est sur ce point diamétralement opposée à celle de Rousseau, qui soutient que l'harmonie « ne tient qu'au physique des sons », « ne fournit aucun principe d'imitation », et n'a « que très peu de pouvoir sur le cœur humain » (*Dictionnaire*, art. *Harmonie*).

2. *Code de musique pratique*, 92 ; cf. *ibid.*, 160 (« Cela peut quelquefois pénétrer jusqu'à l'âme ») et 168 (« L'âme y restera pour lors dans sa même assiette »).

3. *Génération harmonique* (1737), p. 226-227.

série des harmoniques naturels, qui peut s'exprimer, par rapport à la longueur de la corde, par les fractions $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$ etc., et qui comprend l'octave, la douzième (ou quinte de l'octave), la double octave, et sa tierce majeure ; ce qui donne, en tenant compte de l' « identité des octaves », l'accord parfait majeur, soit *do mi sol.*

Dans la résonance inférieure, plus difficile à distinguer, le même son fondamental implique des sons plus graves, correspondant à des « multiples » de la longueur de la corde et symétriques dans le bas aux harmoniques naturels. On peut s'en rendre compte en constatant que la corde vibrante fait « frémir » partiellement d'autres cordes voisines, 2, 3, 4 ou 5 fois plus longues, et accordées par conséquent sur tel ou tel de ces sons plus graves. Il existerait ainsi une série d'harmoniques inférieurs (inverse de la première), qui peut s'exprimer, en prenant pour unité la longueur de la corde, par les chiffres 2, 3, 4, 5, etc., et qui comprend l'octave, la douzième, la double octave et sa tierce majeure, mais *en descendant ;* ce qui donne, grâce à l'identité des octaves, l'accord parfait mineur, soit *do la♭ fa* en descendant, ou, selon l'ordre qui nous est le plus familier, *fa la♭ do*[1].

Et maintenant, laissons parler Rameau, Voici le texte capital qui donne la clé de toute sa théorie de l'expression harmonique : « S'il s'agissait ici de comparaisons, n'attribuerait-on pas naturellement à la joie cette foule de descendants qu'offrent les sous-multiples, dont la résonance indique l'existence ? C'est là justement que prennent leur source la *tierce majeure*, le *mode majeur*, le *dièze*, le chant dont la force redouble en montant, et la *dominante*, quinte au-dessus. Et par une raison tout opposée, n'attribuerait-on pas aux regrets, aux pleurs, etc., ces multiples dont le morne silence n'est réveillé que par des divisions à l'unisson du corps qui les fait frémir.[2].. ? Eh bien, c'est de ce côté-ci, pour lors, que prennent leur source la *tierce mineure*, le *mode mineur*, le *bémol*, le chant qui s'amollit en descendant, la *sous-dominante*, quinte au-dessous, et, qui plus est, le *chromatique* et l'*enharmonique*...[3] »

1. Je ne puis que rappeler ici cette théorie, et je n'en ai exposé que ce qui est absolument nécessaire pour comprendre la citation qui va suivre. En attendant un exposé complet de l'œuvre théorique de Rameau, on peut consulter sur ce sujet l'*Encyclopédie de la musique* (*Histoire*, III, 1398, par M. de la Laurencie, et *Technique*, I, 535, par M. Chevallier), ainsi que le *Cours de composition musicale* (1re partie) de M. Vincent d'Indy, dont les conceptions harmoniques se rapprochent beaucoup de celles de Rameau.

2. Quand on fait résonner le corps sonore, les cordes plus longues qui représentent les « multiples » (ou harmoniques inférieurs) ne « frémissent » pas à son voisinage dans leur totalité, mais seulement sur une portion égale à la longueur de la corde vibrante. Si les cordes plus longues sont accordées à la douzième ou à la dix-septième inférieure du son principal, elles se diviseront spontanément en trois ou en cinq parties quand celui-ci résonnera, et c'est chacun de ces tiers ou de ces cinquièmes qui « frémira ».

3. *Observations sur notre instinct pour la musique* (1754), p. 52-53.

Ainsi, il y a comme deux versants dans l'harmonie, « deux différents côtés, celui de la *dominante* et celui de la *sous-dominante* ». Nous avons tous éprouvé, bien que sans en discerner le principe, le « sentiment que ces deux différents côtés... peuvent inspirer »[1]. D'une part, avec la dominante, la joie, la lumière et la force ; de l'autre, avec la sous-dominante, la tristesse, les ténèbres et la faiblesse. Voilà presque tout le secret de la palette expressive de Rameau. On s'en rendra compte aisément en passant de la théorie à la pratique, et en examinant, dans ses opéras, du point de vue de l'expression, les deux principaux aspects de l'harmonie : les accords et les modulations.

LES ACCORDS

« Il est certain, écrit Rameau dès 1722, que l'harmonie peut émouvoir en nous différentes passions, à proportion des accords qu'on y emploie. Il y a des accords tristes, languissants, tendres, agréables, gais, surprenants[2]... » Les accords, considérés en eux-mêmes, indépendamment de leur fonction tonale, ont une certaine signification psychologique par le seul effet de leur constitution. Suivant qu'ils sont consonants ou dissonants, directs ou renversés, composés de tels ou tels intervalles harmoniques, ils évoquent des expressions différentes.

L'emploi expressif de la consonance et de la dissonance a été nettement indiqué et recommandé par Rameau dans son *Traité de l'Harmonie :* « Les accords consonants se rencontrent partout, mais ils doivent être employés le plus souvent que l'on peut dans les chants d'allégresse et de magnificence... La douceur et la tendresse s'expriment quelquefois assez bien par des dissonances mineures préparées... Le désespoir, et toutes les passions qui portent à la fureur ou qui ont quelque chose d'étonnant, demandent des dissonances de toute espèce, non préparées[3]... » Cette conception n'est pas nouvelle, et les musiciens du XVII^e^ siècle l'ont déjà mise en pratique. Dès 1592, Sethus Calvisius, dans sa *Melopoeia*, recommande de « rendre l'harmonie plus âpre quand le sens des paroles le demande »[4]. Lully emploie intentionnellement la disso-

1. « On n'y a peut-être encore bien pensé, et cependant on donne tous les jours dans ce sens, lorsqu'on cite le *dièse* ou le *bécarre* en signe de force, de joie, lorsqu'on élève la voix dans les mêmes cas, dans la colère, etc., et lorsqu'on cite le *bémol* en signe de mollesse, de faiblesse, etc., lors enfin qu'on rabaisse la voix dans les mêmes cas. Chacun s'aperçoit encore à peu près de ces différences, pour peu d'expérience qu'on ait en musique, lorsque le *mode majeur* et le *mode mineur* se succèdent sur une même *tonique.* » (*Ibid.*, p. 54-55.)

2. *Traité de l'Harmonie*, liv. II, chap. XX, p. 141.

3. *Ibid.*, 141.

4. Chap. VI (*De Dissonantiis per se*) : « ut harmonia, si sententia textus requirat, exasperetur ». Cité par Pirro, *L'esthétique de J.-S. Bach*, 134.

nance dans les expressions douloureuses ou terribles. Cet usage motivé des accords dissonants et universellement admis dans la musique française à la fin du XVII^e siècle, comme le montre ce curieux passage des dialogues de Lecerf : « Nous autres, reprit le Comte, nous mettons d'ordinaire des dissonances dans les endroits fort tristes, dans les plaintes, dans les invocations magiques, etc. ; elles siègent là fort bien. — C'est leur place, ajouta le Chevalier ; car ce sont des agréments peu naturels, qui deviennent naturels et excellents où la nature souffre, où elle gémit. Ces tons aigus, ces accords qui jurent, sont comme des cris de la nature qui se plaint »[1].

Mais la diffusion des œuvres italiennes révèle aux Français un style encore plus dissonant, dont Lecerf et les vieux lullistes sont un peu effarés[2]. Rameau, comme Bach, procède en partie de ce nouveau style, et ses adversaires ne manquent pas de le lui reprocher. Il montre beaucoup plus de liberté que ses devanciers français dans la manière d'employer les intervalles dissonants : non seulement il en use plus fréquemment, mais il se dispense, quand l'expression le requiert, de les préparer et de les « sauver » selon les règles traditionnelles. Toutefois, on ne trouverait dans ses opéras aucun emploi marquant ou exceptionnel de la dissonance qui ne soit clairement motivé par les paroles ou par la situation[3]. Il recommande à cet égard « beaucoup de discernement... ; car, si l'on ne faisait qu'entasser dissonance sur dissonance, partout où elle peut avoir lieu, ce serait un défaut infiniment plus grand que de n'y faire entendre que des consonances »[4].

Le renversement des accords, que Rameau a été le premier à concevoir avec netteté, a été utilisé par lui, d'une manière consciente, comme un nouveau moyen de l'expression. « Le renversement occasionne une grande variété dont on doit profiter... On peut faire de ce change un très heureux usage ;... cela peut quelquefois pénétrer jusqu'à l'âme[5]. » Il serait aisé de donner des exemples. Mais cette notion du renversement est tellement passée dans nos habitudes musicales qu'il est plus profitable d'attirer l'attention sur ce qu'elle avait alors de nouveau. C'est Rousseau qui nous a laissé le témoignage le plus significatif

1. Lecerf de la Viéville, *Comparaison.....* (1704), I, 52.

2. « ..... De quoi on a été étonné, et de quoi les Français zélés ont murmuré, c'est que les Italiens emploient mille dissonances, sans les sauver. Afin que la dureté en soit plus sensible, ils les jettent et les laissent toutes crues ». (Lecerf, *Comparaison...*, II, 91.) Cf. L. T. , *Dissertation...* (*Mercure*, nov. 1713, p. 46-47).

3. Il suffit de parcourir une partition de Rameau pour se rendre compte du procédé. Voir par exemple, dans *Hippolyte*, les mots sur lesquels se placent les dissonances marquantes : II, 3, 97, « Dans les en*fers* que tout tremble » ; II, 5, 109, « De l'infernale *nuit* que ce coupable sorte » ; IV, 4, 187, « J'entends le ton*nerre*. Quel *bruit* ! » ; IV, 4, 189, « Dieux *cruels*, ven*geurs* implacables ! Suspendez un cour*roux*... ».

4. *Traité de l'Harmonie*, 142.

5. Rameau, *Code de musique pratique*, 160.

sur l'état de la sensibilité musicale à cet égard : « C'est une grande erreur, écrit-il dans son *Dictionnaire*, de penser que le choix des renversements d'un même *accord* soit indifférent pour l'harmonie ou pour l'expression. Il n'y a pas un de ces renversements qui n'ait son caractère propre. Tout le monde sent l'opposition qui se trouve entre la douceur de la fausse quinte et l'aigreur du triton, et cependant l'un de ces intervalles est renversé de l'autre. Il en est de même de la septième diminuée et de la seconde superflue, de la seconde ordinaire et de la septième. Qui ne sait combien la quinte est plus sonore que la quarte ?... C'est une multitude d'observations semblables qui, lorsqu'un habile musicien sait s'en prévaloir, le rendent maître des affections de ceux qui l'écoutent. »

Qu'ils soient consonants ou dissonants, directs ou renversés, les accords sont caractérisés par la nature et par la disposition des intervalles harmoniques qu'ils renferment. C'est sur ce point qu'il convient d'insister.

L'unisson, l'intervalle harmonique le plus simple de tous, auquel le nom d'intervalle ne convient qu'imparfaitement, est parfois employé par Rameau, pendant quelques mesures, pour un effet expressif déterminé. Dans la musique vocale, comme on l'a vu pour les chœurs, il sert à mettre en relief une phrase importante du texte ou à souligner un passage décisif du développement. Dans la musique instrumentale, il est de règle pour les « préludes de basses avec les violons à l'unisson ». L'unisson de tout l'orchestre apparaît aussi, d'une manière plus exceptionnelle, à l'occasion d'un moment décisif du drame, comme dans le postlude frénétique qui termine l'acte des *Incas*[1]. « L'unisson général, bien employé, est une des plus riches sources de l'expression musicale », écrira Castillon vers 1770 dans le *Supplément* de l'*Encyclopédie*. Ce procédé devient de plus en plus répandu après 1750, sous l'influence de la nouvelle musique italienne[2]. On remarquera que la dénomination générale d'unisson englobe aussi l'octave, qui est amenée naturellement par la disposition même des parties harmoniques.

Avec la quinte commence l'harmonie véritable. Cet intervalle est trop essentiel à toute l'harmonie pour avoir par lui-même une valeur expressive. Il ne devient expressif que par ses altérations. Le simple accord de quinte diminuée suffit parfois à Rameau, comme à ses devanciers, pour marquer le

1. *Indes galantes*, II, 8, 167. « Le volcan vomit des rochers enflammés qui écrasent le criminel Huascar ». Ces dix mesures d'orchestre sont en grande partie à l'unisson.

2. Dès 1761, ce passage de Lacombe en dit long sur la transformation du goût à cet égard : « ... les morceaux de musique qui frappent le plus ne sont pas ceux où il y a un grand nombre d'accords ; mais au contraire, ces compositions nettement dessinées, où le chant domine, et est souvent réveillé et fortifié par des unissons, au lieu de se noyer (comme il n'est que trop ordinaire) dans la variété des parties harmoniques ». (*Le spectacle des beaux-arts*, 281.)

trouble et l'angoisse [1]. Mais c'est de la quinte augmentée, ou, comme on disait alors, « superflue », que Rameau a fait l'usage le plus original.

La quinte augmentée n'est guère employée par les Italiens que comme une altération passagère de la quinte de la tonique dans le mode majeur. Dans ce cas, elle ne forme pas par elle-même un intervalle harmonique indépendant, capable de caractériser un véritable accord. C'est ce qui a fait dire à Rameau que « les Italiens... ont affecté pendant longtemps de ne point employer la quinte superflue dans leur harmonie, quoique ce soit la note sensible même et par conséquent la plus capable de mettre l'oreille sur les voies de la modulation » [2]. Rameau, au contraire, emploie la quinte augmentée dans le mode mineur, et sans sortir du ton, en la basant sur la médiante, qui forme quinte augmentée avec la sensible [3]. Parfois l'accord de quinte augmentée se présente sous cette forme simple, avec la sensible au sommet de l'accord [4]. Mais, le plus souvent, à la quinte augmentée s'ajoute une septième, qui n'est autre que le troisième son de l'accord de dominante. L'exemple suivant nous montre successivement la quinte augmentée à l'état pur, puis la septième qui vient s'y ajouter [5] :

L'intervalle harmonique de quinte augmentée, avec ou sans la septième, n'a d'ailleurs été employé par Rameau qu'avec discrétion, et seulement pour les expressions douloureuses ou violentes.

La tierce, qui est la principale cellule de tous les organismes harmoniques, peut cependant, par son double aspect, majeur ou mineur, contribuer à donner

1. *Hippolyte*, III, 9, 150, « Quels biens ! Je frémis quand j'y pense » (récitatif de Thésée).

2. *Erreurs sur la musique.....*, 21. Et il ajoute : « Je ne sais ce qui en est à présent ».

3. Rousseau a bien marqué l'opposition de l'usage français et de l'usage italien. L'accord de quinte superflue, écrit-il, « se considère... de deux manières, l'une par les Français l'autre par les Italiens. Dans l'harmonie française, la quinte superflue est l'accord dominant en mode mineur, au-dessous duquel on fait entendre la médiante, qui fait quinte superflue avec la note sensible. Dans l'harmonie italienne, la quinte superflue ne se pratique que sur la tonique en mode majeur, lorsque, par accident, sa quinte est diésée, faisant alors tierce majeure sur la médiante et par conséquent quinte superflue sur la tonique ». (*Dictionnaire de musique*, art. *Quinte*).

4. *Castor*, III, 2, 115. « Ingrat, j'ai su t'ai*mer* » (récitatif de Phébé).

5. *Dardanus* (version 1744), III, 3, p. *14* de l'*Appendice* (récitatif d'Anténor).— Cf. *Hippolyte*, II, 1, 75, « Trem*ble* ! » (récitatif de la Furie). Dans ce dernier exemple, la septième majeure, dite par la voix, est donnée en même temps que la quinte augmentée, (confiée à la réalisation du clavecin).

aux accords une expression assez caractérisée, si elle est suffisamment mise en valeur dans l'ensemble. Par exemple, l'accord parfait, sous sa forme directe, peut prendre deux expressions différentes bien connues, suivant que sa tierce de base est majeure ou mineure. C'est la tierce qui produit, en grande partie, les deux caractères opposés des deux modes, et ce sont ces caractères qu'elle évoque lorsqu'elle est employée seule. L'expression particulière des accords de quinte diminuée et de septième diminuée provient apparemment de l'accumulation des tierces mineures. Ce caractère des deux sortes de tierces et des agrégations harmoniques qui en dérivent a été depuis longtemps utilisé par les musiciens. Rameau l'a signalé dans le *Traité de l'Harmonie :* « La tierce majeure étant naturellement vive et gaie, tout ce qui est majeur, ou superflu, doit avoir cette propriété ; et la tierce mineure étant naturellement tendre et triste, tout ce qui est mineur, ou diminué, doit suivre également cette propriété [1]. »

L'intervalle harmonique de sixte peut aussi, par sa double forme, contribuer à déterminer le mode, d'ailleurs moins clairement que la tierce. Mais Rameau a donné à la sixte un rôle nouveau dans l'harmonie, en l'introduisant dans un accord direct, qu'il appelle accord de *sixte ajoutée.* Le terme de « sixte ajoutée » désigne toute sixte majeure ajoutée à un accord parfait (*do mi sol la ; sol si ré mi ; fa la do ré*). Toutefois, l'accord de sixte ajoutée est employé le plus souvent par Rameau sur la sous-dominante, pour amorcer une cadence conclusive. Il a ainsi, dans la suite du discours musical, une expression d'attente et de préparation, qui provient autant de sa fonction tonale que de son intervalle caractéristique. Rameau considère cet accord comme un accord primitif et direct, bien que la sixte y forme dissonance avec la quinte. Et il le distingue, pour son emploi, du premier renversement de l'accord de septième composé des mêmes notes [2]. Conçu comme accord primitif, l'accord de sixte ajoutée est particulier à l'harmonie française. « Les Italiens ni les Allemands n'emploient pas cet accord dans l'harmonie [3]. » Sur le quatrième degré, il prend une expression saisissante dans le mode mineur, à cause de la quarte augmentée qui apparaît entre la tierce et la sixte. On en trouvera un bel exemple dans le chœur des matelots des *Indes galantes*, sur l'avant-

1. P. 55. Les exemples sont trop fréquents pour qu'il soit utile d'en citer. On reviendra d'ailleurs sur ce point à propos des modes. Il faut noter seulement que l'accord de quinte augmentée, bien que composé de deux tierces majeures, n'a pas ce caractère de vivacité et de gaieté que Rameau attribue à la tierce majeure ; sans doute à cause de l'altération de la quinte, intervalle essentiel à la résonance naturelle.

2. C'est ce qu'il appelle le *double-emploi*, qui a fait couler tant d'encre parmi les théoriciens du XVIII[e] siècle. Voir l'article de ce nom dans le *Dictionnaire* de Rousseau. — L'accord de sixte ajoutée peut être d'ailleurs lui-même renversé, ce qui augmente encore la ressemblance avec l'accord de septième correspondant.

3. *Supplément de l'Encyclopédie*, art. *Sixte* (par Castillon).

dernière syllabe de la phrase : « Serons-nous embrasés par les feux du ton*nerre* ? »[1].

Rameau a également pratiqué, en quelques endroits de ses opéras, l'intervalle harmonique de sixte augmentée, formé par l'émission simultanée d'une sensible inférieure et d'une sensible supérieure, qui se résolvent sur la tonique et son octave. Cet intervalle paraît bien être originaire d'Italie, malgré les vives protestations de Rameau à d'Alembert[2]. Il deviendra tellement courant dans la musique italo-allemande de la fin du siècle, qu'il ne sera plus guère qu'un simple procédé d'écriture, sans expression nettement caractérisée. Rameau, au contraire, ne l'a employé que rarement, et, semble-t-il, avec une intention dramatique, comme dans la phrase lente du chœur des combattants de *Castor*[3] :

L'intervalle harmonique de septième et les divers accords qui en dérivent sont pratiqués par Rameau avec une plus grande liberté que par ses devanciers. La septième est la source principale de ces dissonances, « préparées » ou « non préparées », que Rameau recommande pour les expressions tendres ou véhémentes. La septième mineure, la plus naturelle de toutes, est traitée couramment sans préparation dans l'accord de dominante[4]. Dans les autres

1. I, 2, 65, début de la 2e mesure. L'accord, souligné par les trémolos de l'orchestre, se présente sous la forme *do mi* ♭ *sol la* ♯.

2. « ... Pour ce qui est de la sixte superflue, dont vous attribuez l'invention aux Italiens, en voulant tout interdire à la musique française..., il y a environ trente ans que cette sixte superflue a été employée dans nos opéras... Un pareil intervalle n'est de mise que dans un seul cas, et ne doit pas se confondre avec ce qu'on appelle accord ; il n'est susceptible de B. F. (basse fondamentale) ni de renversement ; le goût seul l'autorise en faveur des droits que la note sensible a dans l'harmonie... » (*Lettre à M. d'Alembert sur ses opinions en musique*... [1760], p. 6-7.) L'intervalle harmonique de tierce diminuée, renversement de la sixte augmentée, apparaît pourtant déjà dans l'*Europe galante* de Campra (Prol., 2, 22, fin de la « symphonie qui annonce la Discorde »).

3. I, 4, 51. Après un début vif, en *ut* majeur (« Que l'Enfer applaudisse à ce nouveau revers »).

4. On trouve déjà chez Lully quelques exemples de septième de dominante sans préparation. Cet usage devient chez Rameau un véritable principe, qu'il a formulé dans la *Génération harmonique* (1737) : « Il ne faut jamais employer une note de chant comme septième qu'elle n'y soit préparée, excepté au-dessus d'une dominante tonique... » (p. 199).

accords, elle est généralement préparée ; mais ces accords secondaires de septième, sont beaucoup plus fréquents chez Rameau que chez les musiciens français qui l'ont précédé. Il emploie volontiers la septième mineure non seulement dans une intention expressive, mais aussi, simplement, pour donner plus de liant et de moelleux à l'harmonie, « pour faire désirer ce qui va suivre »[1]. Quant aux enchaînements de septième, très rares chez Lully, ils se rencontrent souvent dans l'œuvre de Rameau. Il a même indiqué le moyen de réaliser « l'enchaînement des dominantes » par la seule mécanique des doigts sur le clavecin[2].

La septième majeure a un caractère plus marqué, et l'accord qui la contient est « dur et bruyant »[3]. Ce caractère la rend propre aux expressions extrêmes, mais nécessite d'ordinaire une habile préparation. L'emploi de la septième majeure est donc relativement exceptionnel, sauf dans certaines progressions descendantes par retard, qui ne sont pas rares même chez Lully (notamment dans *Bellérophon*). Employée isolément, elle marque toujours un accent particulièrement intense du discours musical, soit une plainte déchirante, soit un cri de terreur, soit un effet violent dans les passages descriptifs[4].

L'intervalle harmonique de septième diminuée, avec tous les accords qui s'y rattachent, est alors un des moyens les plus efficaces de l'expression dramatique. Ces accords, qui émeuvent encore aujourd'hui les auditeurs de nos concerts classiques, ont à cette époque toute la force de la nouveauté. Entrevus par la géniale intuition de Monteverdi, c'est surtout Scarlatti qui les a le premier véritablement explorés et utilisés au début du XVIII[e] siècle. Ils constituent, au temps de Rameau, une des principales ressources de la technique expressive de Bach[5]. Voici comment Bethizy, exégète fidèle du style de Rameau, caractérise les accords de septième diminuée : « Les accords par

1. *Code de musique pratique*, 63. Rameau donne le nom d' « imitations de cadences » aux successions engendrées par ces accords de septième ; et il va même jusqu'à appeler, abusivement, *dominante* toute note de basse qui porte un accord de septième.

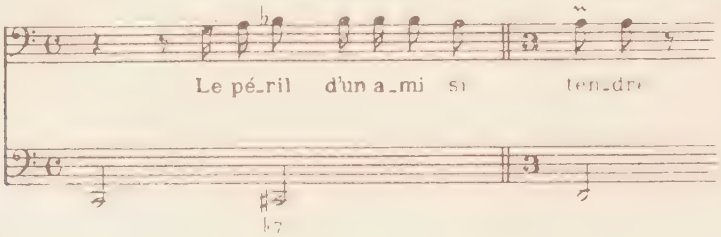
2. *Code de musique pratique*, 30. On trouve dans *Zoroastre* quatre accords de septième à la file, chiffrés par quatre 7 successifs (I, 2, 20, « Tu vas me connaître à ton tour »). — Nous reviendrons sur les enchaînements de septièmes à propos des modulations (p. 487).

3. *Supplément de l'Encyclopédie*, art. *Expression* (par Castillon).

4. *Hippolyte*, I, 7, 68. « O *Dieux* ! » (cri de Phèdre en apprenant la disparition de Thésée) ; et, dans les *Indes galantes*, I, 1, 52, « Mon cœur in*grat* » (récitatif d'Émilie) ; I, 2, 63, « A l'as*pect* de la terre (chœur des matelots) ; II, 5, 151, « et portent jusqu'aux *cieux* » (chœur du tremblement de terre ; la voix supérieure forme 7[e] majeure avec la partie de haute-contre et 9[e] majeure avec la basse). — La septième qui s'ajoute quelquefois aux accords de quinte augmentée est également une septième majeure. (Voir l'exemple de la p. 472.)

5. V. Dent, *Alessandro Scarlatti*, 141 ; Pirro, — *L'esthétique de J.-S. Bach*, 192. Ces accords, à peu près inconnus de Lully, commencent à apparaître çà et là dans l'œuvre de Campra. Lecerf est encore horrifié, en 1704, de trouver dans la musique italienne « une fausse septième et une fausse quinte ensemble ». (*Comparaison...* II, 8.)

substitution sont durs ; ils portent la tristesse dans l'âme. Ils peuvent par conséquent peindre des objets sombres, lugubres ou même terribles, exprimer le chagrin, la douleur, les regrets, l'horreur et le désespoir [1]. » C'est ainsi que Rameau les emploie couramment, et, le plus souvent, sans préparation, comme dans ce passage d'*Hippolyte* [2] :



Outre ce caractère pathétique, qui tient aux intervalles mêmes, Rameau a largement utilisé les possibilités variées que les accords de septième diminuée fournissent pour la modulation expressive, comme on le verra plus loin à propos des enchaînements de septième et de l'enharmonie.

L'intervalle de seconde, renversement de la septième, est employé par Rameau d'une manière analogue. La seconde augmentée, qui se confond presque avec la tierce mineure, se produit souvent sans préparation, comme la septième diminuée dont elle dérive [3]. La seconde majeure, renversement de la septième mineure, peut, dans les mêmes conditions que cette dernière, se passer d'être préparée, sans compter qu'elle apparaît normalement dans le nouvel accord direct que Rameau a mis en usage, celui de sixte ajoutée [4]. Le froissement caractéristique de seconde mineure est utilisé à peu près de la même façon que la stridence de la septième majeure. Sauf certains frottements passagers amenés par les artifices du contrepoint, Rameau la réserve pour les expressions les plus violentes du drame, et il s'astreint généralement à la préparer [5]. Dans

1. *Exposition de la théorie et de la pratique de la musique*, 2e éd. (1764), p. 234. Le terme d'accord « par substitution » est alors employé pour désigner l'accord de 7e diminuée et ses renversements. (V. d'Alembert, *Eléments de musique...*, nouvelle édition, p. 166 n.).

2. III, 2, 83 (récitatif de Thésée). Cf. *Castor*, I, 5, 66 (« Le Roi du ténébreux empire »), cité plus loin, p. 487; *Indes galantes*, I, 2, 65 (« Sous les *ondes* périrons-*nous* ? ») ; *Fêtes d'Hébé*, II, 6, 164 (« J'appelle alors la *mort* ») ; et *passim*.

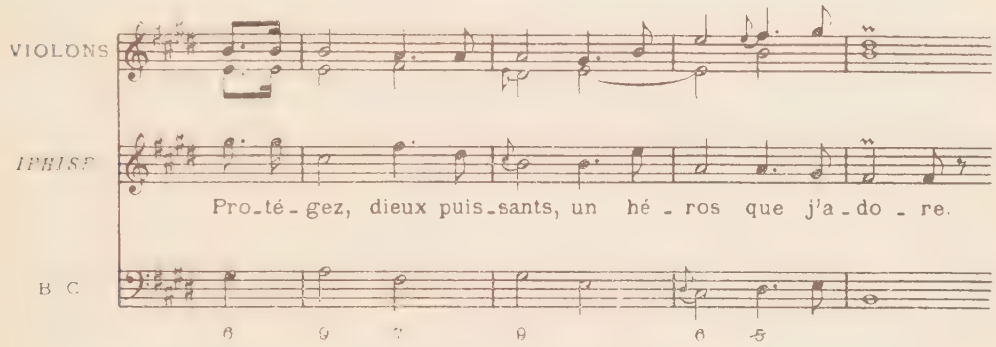
3. *Indes galantes*, I, 2, 57, « Vaste empire des *mers* où triomphe l'horreur » (début du monologue d'Émilie) ; III, 8, 214, « Arrête-*toi* » (ariette de Fatime).

4. *Fêtes d'Hébé*, Prol., 1, 8, « *Je* ne vous quitte pas » (fin du duo d'Hébé et de Momus). Seconde majeure attaquée sans préparation par les voix.

5. *Indes galantes*, I, 1, 52, « Dans l'affreuse *nuit* du tombeau » (récitatif d'Émilie) ; I, 2, 62-63, « sous les ondes périrons-*nous* ? » (Chœur des matelots pendant la tempête). Lully a quelquefois employé la seconde mineure de la même façon. (V. *Bellérophon*, II, 6, 125-126 ; III, 1, 145 ; IV, 3, 213).

quelques cas exceptionnels, il l'a même employée sans préparation, avec une audace qui est vraiment extraordinaire pour son temps [1].

Rameau a beaucoup contribué à familiariser le public français avec les accords contenant les intervalles harmoniques de neuvième et de onzième. Il pratique parfois ces intervalles sans préparation, suivant une règle qu'il a spécifiée lui-même [2]. La neuvième, qui apparaît chez Lully pour quelques expressions douloureuses ou terribles [3], est d'un usage beaucoup plus courant chez Rameau, notamment sur le quatrième degré. « La quatrième note du ton remarque Rousseau dans son *Dictionnaire*, est généralement celle sur laquelle cet accord convient le mieux ; mais on le peut placer partout dans des entrelacements harmoniques. » Dans l'exemple suivant, qui contient deux neuvièmes presque successives, toutes deux préparées, la première se place sur le quatrième degré, et se résout, comme il arrive d'ordinaire dans ce cas, sur l'accord de septième dérivé de la « sixte ajoutée » [4] :



La seconde neuvième, posée sur le troisième degré, se rattache aux accords dits « par supposition », qui vont être mentionnés plus bas. Bien que Rameau utilise assez fréquemment la neuvième dans le cours de l'harmonie, on

1. *Indes galantes*, III, 7, 157, « vient d'allumer la *terre* » (récitatif accompagné de Phani) ; II, 8, 167 (une mesure entière de l'orchestre, au milieu du postlude frénétique qui accompagne la catastrophe). Cf. *Naïs*, Ouverture (décrivant le combat des Titans contre les dieux). p. 11 et 13.

2. *Nouveau système de musique théorique* (1726), p. 74 : « La neuvième et la onzième doivent être toujours préparées, excepté qu'elles accompagnent la note sensible, en quel cas on peut ne pas les préparer. » Cf. Bethizy : « On peut en faveur du chant se dispenser de préparer les neuvièmes et les onzièmes. M. Rameau s'en est dispensé quelquefois. Voyez la première ariette du ballet de *Pygmalion* : *Jeux et ris qui suivez mes traces.* » (*Exposition....*, 209.) Comme exemple de neuvième sans préparation, voir *Hippolyte*, V, 2, 194, « Il *faut* perdre un si doux espoir » (récitatif de Neptune) ; et le début du « Tremblement de terre » des *Indes galantes*, cité plus loin, p. 479.

3. Voir par exemple la *Plainte italienne* de *Psyché* (I, 1, 45, symphonie, présentant aussi la seconde mineure) ; *Thésée*, V, 7, 227, « Une *mort* inévitable » (chœur des Athéniens) ; *Proserpine*, Prol., 1, 11, « O ri*gueurs* inhumaines » (chœur de la suite de la Paix).

4. *Fêtes d'Hébé* (seconde version), II, 4, 417 (monologue d'Iphise).

notera qu'il la réserve d'ordinaire pour les expressions marquantes ou pour les situations dramatiques [1].

C'est Rameau qui a introduit le terme d'accord de onzième dans le vocabulaire harmonique, et tout d'abord sans succès. « M. Rameau, nous apprend Rousseau dans son *Dictionnaire*, a voulu donner le nom d'onzième à l'accord qu'on appelle ordinairement quarte ; mais comme cette dénomination n'est pas suivie, et que M. Rameau lui-même a continué à chiffrer le même accord d'un 4 et non pas d'un 11, il faut se conformer à l'usage [2]. » L'accord de onzième, plus rare que celui de neuvième, est généralement pratiqué par Rameau comme une septième de dominante surtonique. Il est naturellement réservé aux moments de trouble et d'agitation, ou à la peinture des phénomènes naturels ayant un caractère terrible [3]. Il contient d'ailleurs également la neuvième, qui est parfois retranchée, mais parfois aussi exprimée pour renforcer l'expression. La médiante du mode mineur peut porter, exceptionnellement, un accord de onzième, dont la dissonance est encore accrue par la présence de la quinte augmentée. On en trouve un exemple saisissant dans le *Trio des Parques* (« Quelle soudaine horreur ton destin nous inspire ! »), sur le mot « hor*reur* » dit par les deux voix supérieures [4].

La neuvième et la onzième se rattachent au groupe d'accords que Rameau appelle *accords par supposition* et qui comprend les dissonances les plus dures de la musique. Ces accords sont ceux où la basse-continue ajoute ou « suppose » un nouveau son au-dessous de la basse-fondamentale d'un accord de septième. Le son « supposé » peut être la tierce, la quinte ou même la septième au-dessous de la fondamentale. Si c'est la tierce, nous avons l'accord de neuvième (*mi sol si ré fa*) [5]. Si c'est la quinte, nous avons l'accord de

1. Voir entre autres *Hippolyte*, III, 3, 126, 127 et 128, « que le *sang* » (duo de Phèdre et d'Hippolyte) ; *Indes galantes*, III, 7, 196, « à ja*mais* » (Quatuor ; avant le silence général qui retarde la résolution) ; *Castor*, III, 4, 125, « Fermez-lui cet affreux pas*sage* » (Trio ; avant un silence) ; *Fêtes d'Hébé*, I, 5, 88, « Pour le cal*mer* » (Chœur « Ciel ! ô ciel ! le fleuve agite son onde ») ; *Naïs*, Ouverture, p. 11 et 13 (Combat des Titans et des Dieux).

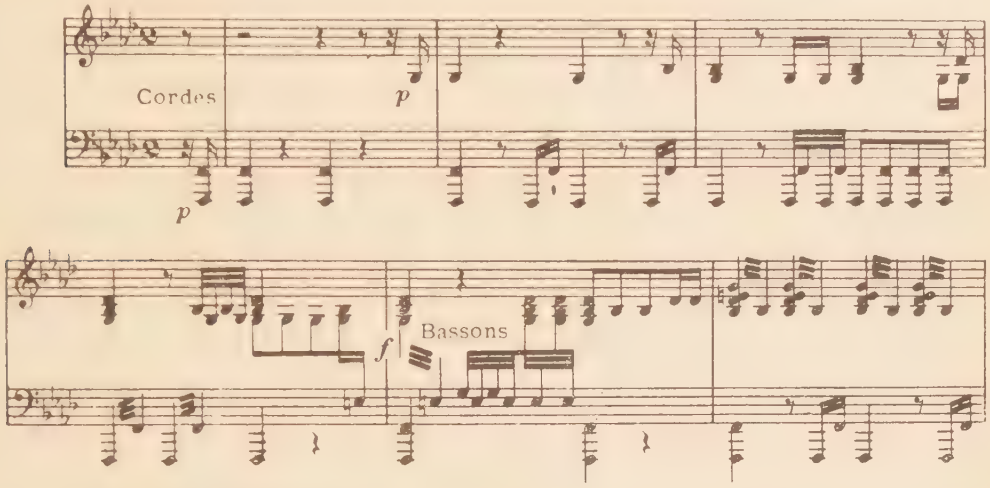
2. Rameau, dès le *Traité de l'harmonie*, s'attache à distinguer la quarte de la onzième : « la quarte est consonance, et la onzième dissonance » (p. 78). — L'intervalle harmonique de quarte, dont nous n'avons pas parlé, ne se produit avec la basse que dans les renversements d'accords, et ne présente guère chez Rameau un intérêt expressif particulier, sauf sous la forme de la quarte augmentée, provenant de l'accord de septième diminuée.

3. *Hippolyte*, IV, 3, 180, « Bruit de mer et de vents » pour l'apparition du monstre (3e et 5e mesures) ; *Indes galantes*, II, 5, 147, « Tremblement de terre » (2e mesure avant le début du chœur) ; *Castor*, III, 3, 122, « Mais le ciel s'obscur*cit*, le jour pâlit d'effroi ».

4. *Hippolyte*, II, 5, 112 (première mesure).

5. Cet accord de neuvième sur le 3e degré est précisément celui que nous trouvons, dans l'exemple de la page 477 pour la dernière des deux neuvièmes. — Dans le mode mineur, cet accord comprend la quinte augmentée entre la médiante « supposée » et la sensible.

onzième (*do sol si ré fa*)[1]. Si c'est la septième, ce qui ne se produit que sous un accord de septième diminuée, on obtient même un véritable accord de treizième (*la sol ♯ si ré fa*)[2]. C'est, selon d'Alembert, « le plus dur de tous les accords, et celui qu'on emploie le plus rarement »[3]. Il apparaît au début du *Tremblement de terre* de l'acte des *Incas*. Il s'établit progressivement, dans un grondement sourd plein de menaces, pour éclater ensuite dans toute sa force, avec son harmonie complète[4] :



Tel est le matériel harmonique utilisé par Rameau. On voit qu'il est déjà fort riche. Il comprend certains accords à peu près inconnus à Lully et même aux musiciens de la Régence, bien que Campra, nourri des Italiens, ait innové beaucoup à cet égard. Mais ces accords rares ne sont employés que rarement. Rameau n'y a recours que dans les cas exceptionnels, et en toute connaissance de cause. La substance habituelle de son harmonie reste relativement simple. C'est que, pour Rameau, l'expression harmonique ne réside pas seulement dans la plus ou moins grande complexité des accords, mais aussi et surtout dans leur fonction tonale, dans la manière dont ils sont employés et amenés.

1. Ou, avec les autres septièmes, *sol ré fa la do*,... etc. Sous l'accord de septième diminuée (mode mineur), la « supposition » de la quinte ou médiante produit encore à la base la quinte augmentée. C'est l'accord nommé par Rameau *accord de quarte et quinte superflue*. Voir l'exemple du *Trio des Parques*, mentionné à propos de l'accord de onzième.

2. Rameau l'appelle *accord de septième superflue et sixte mineure* ; il n'emploie pas le terme d'accord de treizième. La note « supposée » n'est autre que la tonique, et cet accord, comme une bonne partie des *suppositions*, peut être considéré aujourd'hui comme un accord surtonique.

3. *Eléments de musique...*, nouvelle édition, p. 167. Cf. le *Dictionnaire* de Rousseau (art. *Supposition*) et les ouvrages théoriques de Rameau.

4. *Indes galantes*, II, 5, 146. Faute de place, je cite ce passage d'après la réduction de piano de M. Paul Dukas, qui donne une idée exacte de l'orchestre et de l'harmonie. — Cf. *Hippolyte*, IV, 4, 189, « Dieux cru*els*, ven*geurs* implacables » (Phèdre) ; et *ibid.*, I, 7, 68, « O *Dieux* ! » (cri de Phèdre en apprenant la disparition de Thésée).

LA MODULATION

Le terme général de « modulation » désigne, dans le langage de Rameau, l'ensemble de l'harmonisation d'un morceau de musique, considérée au point de vue de la succession des fonctions tonales. Cette succession peut se produire soit à l'intérieur de la même tonalité, soit en passant d'une tonalité à une autre, selon le sens ordinaire que nous donnons aujourd'hui au mot « modulation »[1].

A l'intérieur de la même tonalité, les trois fonctions tonales de tonique, de dominante et de sous-dominante, dont l'emploi peut être diversement nuancé par le renversement des accords, permettent à Rameau de marquer avec une très grande clarté les principales articulations du discours musical, et même certains caractères généraux, mais essentiels, de l'expression. Rameau utilise largement la signification conclusive de la tonique et l'idée de suspension, d'interrogation ou d'animation qui est évoquée par la fonction de dominante. On l'a déjà vu suffisamment par l'étude du récitatif et des airs. C'est là un usage courant de la musique de son temps, et peut-être de tous les temps. Mais ce qui est plus particulier à Rameau c'est l'emploi nouveau et systématique qu'il fait de la fonction de sous-dominante comme moyen de l'expression.

Cet emploi se rattache à ce qui a été dit plus haut sur les deux versants de l'harmonie[2]. La sous-dominante ne se trouve pas dans la résonance naturelle de la tonique ; elle n'y est pas donnée, elle y est en quelque sorte « refusée », selon l'expression de Rameau. *Fa*, dit-il encore, est « étranger à *ut* ». Aussi, « son harmonie n'a qu'à se faire entendre après celle de la tonique *ut*, pour nous surprendre jusqu'à nous jeter dans une espèce de tristesse, en ce que l'âme, privée pour lors de son point d'appui, est dans l'embarras jusqu'à ce qu'on le lui rende... Ne se sent-on pas naturellement frappé de componction avec l'actrice qui chante *Tristes apprêts*... dans l'opéra de *Castor et Pollux*, au moment de la quinte au-dessous, savoir *fa* qui succède à *ut* sur la dernière syllabe ? Et ne se sent-on pas un peu soulagé quand l'*ut* revient immédiatement après sur la dernière syllabe de ces autres mots, *pâles flambeaux*... ? »[3]. Aussi, l'accord

1. « On appelle moduler l'art de conduire un chant et son harmonie, tant dans le même ton, que d'un ton à un autre. » (Rameau, *Code de musique pratique*, 135.) C'est avec ce double sens qu'il faut entendre le mot *modulation* dans cet autre passage de Rameau : « La force de l'expression dépend beaucoup plus de la modulation que de la simple mélodie. » (*Nouveau système de musique théorique*, Préface, p. VII.)

2. Voir p. 468-469.

3. Rameau, *Code de musique pratique*, 167-168. Rameau se sert ici des mots *ut* et *fa* pour désigner, d'une manière simple et rapide, la tonique et la sous-dominante. En réalité, le monologue de Télaïre (I, 3, 45) est en *mi bémol*. Voir la citation de la page 443.

bâti sur la sous-dominante, quand il coïncide avec un accent important du discours musical, est utilisé par Rameau pour évoquer les idées de tristesse, de terreur, de ténèbres, tout ce qui gêne, suspend, ou paralyse l'épanouissement naturel de l'âme. Cet emploi expressif de la sous-dominante se rencontre déjà chez les musiciens antérieurs, qui semblent y avoir recouru instinctivement [1]. Mais Rameau est le premier qui l'ait pratiqué d'une manière systématique et qui ait tenté d'en donner une explication.

Cet effet de l'harmonie de sous-dominante est obtenu le plus souvent avec le simple accord parfait. On en trouve un bel exemple dans *Hippolyte et Aricie*, au début de l'air de Pluton : « Que l'Averne, que le Ténare » [2]. Mais, au lieu de l'accord parfait, Rameau emploie aussi la sixte ajoutée, qui est l'accord caractéristique de la sous-dominante. C'est ce qui se produit dans le monologue de Télaïre, sur la dernière syllabe des mots « Tristes ap*prêts* » [3]. L'harmonie de sixte ajoutée, avec ses renversements, est d'ailleurs employée à satiété sur la sous-dominante avant une cadence finale, avec un caractère d'attente et de préparation, comme pour retarder et faire désirer la conclusion. Enfin, on a vu que la sous-dominante, ou quatrième degré, s'accompagne parfois d'un accord de neuvième, dont la dissonance peut renforcer encore la signification expressive de la fonction tonale [4].

Outre les trois fonctions de tonique, de dominante et de sous-dominante, il en est une autre dont Rameau a tiré un très heureux parti pour l'expression : c'est le sixième degré. L'accord du sixième degré est employé par Rameau pour des effets analogues à ceux de la fonction de sous-dominante [5]. Dans un morceau non modulant, de simples arrêts sur le sixième degré suffisent à créer une impression d'inquiétude, de terreur ou de solennité plus ou moins menaçante. Ce fragment d'un récitatif d'*Hippolyte*, en donne deux exemples successifs, sur les mots « tout me *fuit*, tout m'aban*donne* » [6] :

1. Notamment dans les scènes infernales. V. Lully, *Psyché*, IV, 3, 155-156, « Venez, Nymphes de l'Achéron » ; *Bellérophon*, II, 6, 133, « Que *l'enfer* se découvre, que *le Ténare* s'ouvre ». Cf. *Ibid.*, IV, 7, 233, « Quelle hor*reur* ! » ; *Proserpine*, Prol., 1, 13, « Quel tourment de lan*guir* toujours ».

2. II, 3, 86. Cf. *Ibid.*, IV, 3, 180, « ô ciel ! » (chœur pendant l'apparition du monstre) ; *Fêtes d'Hébé*, II, 2, 129, « ô Dieux ! » (récitatif d'Iphise apprenant l'oracle qui lui refuse la main de Tyrtée). Et *passim* dans toute l'œuvre de Rameau.

3. L'accord de sixte ajoutée se trouve ici renversé, et c'est la tonique qui est à la basse.

4. *Castor*, III, 4, 125, « Fermez-lui cet affreux pas*sage* » (Trio, voix de Phébé).

5. On notera d'ailleurs que le sixième degré, en majeur, donne la tonique du relatif mineur ; et, en mineur, il n'est autre que la sous-dominante du relatif majeur.

6. *Hippolyte*, III, 5 et 6, 133. Il y a même un troisième effet de sixième degré, mais avec modulation, sur le mot « Quoi ! », qui ouvre la scène 6. — Cf. *Ibid.*, Prol., 2, 19, «Arbitre souve*rain* » (invocation de Diane) ; *Fêtes d'Hébé*, I, 8, 113, « Ton horrible ra*vage* » (ariette du Ruisseau) ; II, 8, 191, « Sonnez » (chœur des Lacédémoniens) ; *Zoroastre*, V, scène dernière, 302, « La *haine* et la terreur » (ariette d'Amélite).

Le dernier accord montre bien la parenté qui unit le sixième degré mineur avec la sous-dominante du relatif majeur. Il doit être logiquement considéré comme sous-dominante du ton de *fa* majeur ; mais, sans aucune modulation, il donne l'impression du sixième degré de *ré* mineur. Sans doute à cause de cette parenté avec la sous-dominante, le sixième degré produit, en mineur, un effet particulièrement saisissant, que Rameau a mis très souvent à profit dans les moments les plus dramatiques de ses opéras [1].

Le sens expressif des diverses fonctions tonales se manifeste non seulement dans les accents ou les « repos » plus ou moins marqués du discours musical, mais aussi par la nature des successions harmoniques qui y aboutissent. Les successions de ce genre ont reçu dès l'époque de Rameau le nom de *cadences*, parce qu'elles se placent surtout aux différentes « chutes » de la phrase [2]. Les cadences les plus usuelles, celles qui marquent les principales articulations de l'harmonie, sont d'ordinaire désignées par des épithètes dont certaines sont encore en usage. L'expression de ces cadences se rapporte surtout à la démarche logique de la pensée. « Il y a, dit Rameau, un choix à faire entre les cadences, conformément au sens des paroles [3]. »

« La *cadence parfaite*, ajoute-t-il, convient surtout au sens le plus terminé. » Le passage de l'harmonie de dominante à celle de tonique a une signification conclusive bien connue, qui régit toute espèce de construction musicale depuis la naissance de l'harmonie. Rameau ne se lasse pas d'employer la cadence parfaite sous la forme la plus apparente à la fin de chaque phrase. Sur ce point, il sacrifie volontiers la variété à la clarté et à la logique du discours musical.

1. *Hippolyte*, II, 9, 109, « *Vous* qui réglez le sort du monde » (Pluton aux Parques) ; *Ibid.*, II, 5, 111, « Quelle soudaine horreur » (Trio des Parques, voix de basse) ; *Indes galantes*, II, 8, 116, « Tombez sur *moi*, rochers brûlants » (récitatif accompagné d'Huascar); *Fêtes d'Hébé*, II, 4, 150, « Son destin et le *tien* vont paraître à tes yeux » (récitatif de l'Oracle). Nombreux exemples. — La propriété expressive du sixième degré, en majeur et en mineur, a été déjà utilisée par les musiciens antérieurs, notamment par Lully (Voir en particulier les actes II et IV de *Bellérophon*).

2. Rameau tient à réserver le terme de *cadence* pour cette acception spéciale et se refuse à l'employer comme synonyme de trille. — « Tâchons de nous servir de termes propres, et ne donnons plus au *tremblement* le nom de *cadence*, qui n'appartient qu'aux repos de l'harmonie ou du chant, comme qui dirait *chute* finale de chant ». (*Code de musique pratique*, 2, n.). Voir plus haut, p. 453.

3. *Nouveau système de musique théorique*, 41.

Pour notre goût moderne, cette fréquence des cadences parfaites ne va pas sans quelque monotonie, malgré la diversité des modulations.

La *cadence « irrégulière »* consiste à aboutir sur la tonique non plus par l'harmonie de dominante, mais par celle de sous-dominante. Cette succession est à peu près identique à ce que nous appelons aujourd'hui cadence plagale [1]. Beaucoup moins fréquente que la cadence parfaite, elle participe du caractère expressif de la fonction tonale de sous-dominante. Elle convient aux expressions étranges, solennelles ou terribles [2]. Cette solennité peut contribuer exceptionnellement à souligner la signification conclusive de la cadence parfaite, lorsque la cadence irrégulière succède à cette dernière [3].

La *cadence rompue* consiste à passer de l'harmonie de dominante à celle du sixième degré. Cette succession, bien qu'aboutissant à une fonction tonale relativement secondaire, est considérée par Rameau comme une cadence véritable ; car « la cadence rompue... se présente d'abord à l'oreille pour parfaite » [4]. Rameau s'en sert souvent pour retarder la conclusion d'un morceau, « pour allonger une phrase qu'on ne voudrait pas encore finir » [5]. Mais il emploie aussi la cadence rompue avec une intention expressive qui se rattache au caractère particulier de la fonction tonale du sixième degré. Par exemple dans cette phrase de *Zoroastre* [6] :

1. Il faut noter toutefois que la sous-dominante est généralement harmonisée dans ce cas par l'accord de sixte ajoutée, mais non pas d'une manière aussi constante que pourrait le laisser croire la définition de Rameau : « On appelle *cadence irrégulière* le passage de la sous-dominante à sa tonique, où pour lors on ajoute une sixte majeure à l'accord parfait de cette sous-dominante. » (*Code de musique pratique*, 38.)

2. *Hippolyte*, IV, 3, 184, « Dieux ! quelle flamme l'*environne* ! » (chœur pendant le combat d'Hippolyte avec le monstre) ; *Zoroastre*, IV, 4, 181, « Les mystères secrets d'un culte redoutable » (récitatif d'Abramane, accompagnement après la dernière syllabe).

3. *Temple de la Gloire*, I, 3, 155, « Dans une paix profonde ». (Conclusion du chœur final.)

4. *Code de musique pratique*, 144. Elle commence en effet, comme la cadence parfaite, par l'harmonie de dominante, et le chant de la partie supérieure aboutit le plus souvent à la tonique, bien qu'il soit harmonisé par le sixième degré.

5. *Ibid.*, 182. Les exemples sont très fréquents. Voir, seulement dans *Hippolyte*, II, 4, 106, « Mais on ne peut en rev*enir* » (chœur des divinités infernales) ; II, 5, 116, « Pour trouver les enfers chez *toi* » (trio des Parques) ; III, 8, 145, « du dieu des *flots* » (chœur des Trézéniens) ; III, 9, 152, « pour la dernière *fois* » (invocation de Thésée à Neptune).

6. Version 1756, III, 1, 101 (récitatif d'Erinice). Cf. *Castor*, II, 3, 80, « Tremblez, redoutez sa présence » (récitatif accompagné du Grand-Prêtre ; en majeur) ; *Indes galantes*, II, 7, 157, accompagnement après les mots « Ah ! Carlos, je frissonne » (récitatif accompagné de Phani ; en mineur) ; *ibid.*, III, 8, 209, « ses feux les plus ardents » (air de Zaïre ; en mineur). — Ce procédé expressif apparaît déjà, exceptionnellement, chez Lully. V. *Psyché*, I, 4, 61, « Cruelle, arrête ! Que fais-*tu* ? ».

C'est dans le mode mineur que ce procédé produit son maximum d'effet. Rameau remarque à ce propos que, si l'on renverse les accords, de manière à porter la basse fondamentale dans une partie supérieure, « cela peut quelquefois pénétrer jusqu'à l'âme »[1].

Enfin, Rameau distingue encore une dernière espèce de cadence, qu'il a nommée *cadence interrompue*[2]. Dans ce cas, la basse fondamentale passe de la dominante au troisième degré portant lui-même un accord de dominante : *sol si ré fa, mi sol♯ si ré*[3]. Mais cette cadence, qui ne prend naissance qu'en majeur, nous fait sortir de la tonalité. Elle juxtapose à la dominante d'un ton majeur la dominante du relatif mineur. Elle constitue une véritable modulation, au sens moderne du mot.

Les effets des fonctions tonales, que nous avons envisagés jusqu'ici à l'intérieur d'une même tonalité, peuvent être diversifiés à l'infini par le changement de ton, par la modulation telle qu'on l'entend aujourd'hui. Le changement de ton est, pour Rameau, le moyen le plus puissant de l'expression dramatique. « C'est du plus ou moins de rapport entre les *modes* sucessifs (entendez : les tonalités) que naissent les impressions plus ou moins sensibles, et ce n'est que par ce moyen que se produisent les grands effets[4]. » Suivant que l'harmonie monte vers les dièses ou descend vers les bémols, suivant que ces modulations introduisent brusquement ou progressivement des tonalités plus ou moins éloignées, on obtient différents degrés de lumière ou d'ombre, de joie ou de tristesse, d'espoir ou de terreur. « Le moment de l'expression demande un

1. *Code de musique pratique*, 160.

2. Ce terme a été créé par lui, comme on le voit dans le *Nouveau système de musique théorique* (p. 41) : Cette cadence, dit-il, « qui n'a point encore de nom, peut être appelée *cadence interrompue* ».

3. Voir *Code de musique pratique*, p. 61, 144-145 et 182-183.

4. *Démonstration du principe de l'harmonie* (1750), p. 98-99. Cf. *Erreurs sur la musique...* 52-53 : « ...lorsque le mode change d'un son à l'autre, c'est pour lorsqu'on sent, dans le même intervalle formé par ces deux sons, presque autant de différentes expressions qu'il y a de rapports différents entre les deux modes qui s'y succèdent, ces expressions tenant même du tendre, du triste, du lugubre, de l'affreux, du plaisant, du joyeux, du menaçant, de l'emportement, de l'horrible, selon que le passage se fait à la quinte au-dessus, ou au-dessous, et que les modes sont majeurs ou mineurs, en les secondant d'un mouvement convenable à la situation ».

nouveau ton. Le grand art y dépend non seulement du sentiment du compositeur, mais encore du choix qu'il doit faire entre le côté des dièses ou des bémols, relativement au plus ou moins de joie ou de tristesse qu'il s'agit d'exprimer »[1].

De ces deux sortes de modulations, « l'une toujours secondée d'un nouveau dièse ou bécarre, l'autre d'un nouveau bémol », la première a « généralement la force, la joie en partage ; l'autre la faiblesse, la douceur, la tendresse, la tristesse »[2]. Le côté des dièses, qui évoque les idées d'animation, d'élan et de lumière, fournit toutes ces modulations à la dominante, si fréquentes dans le développement musical pour marquer soit le sommet d'une phrase, soit la coupe principale d'un morceau. Si la tonalité se déplace seulement d'une quinte, cette sorte de modulation est tellement usuelle et naturelle que son caractère expressif n'est pas toujours évident. Mais il arrive que le changement de ton nous transporte d'un seul coup plusieurs quintes au-dessus du ton primitif. Alors l'intention expressive ou descriptive apparaît avec une parfaite netteté. Par exemple, dans *les Fêtes d'Hébé*, le second air de Tyrtée (« Qui te retient, Lacédémone ? ») amène le ton de *la* majeur, succédant sans transition à *ut* majeur, ton du premier air. Cette saute de trois quintes du côté des dièses donne l'impression émouvante d'un brusque sursaut d'énergie[3].

C'est le côté des bémols, la modulation par les sous-dominantes, qui est le plus propice aux expressions dramatiques. Cette modulation participe du caractère que nous avons déjà constaté dans la fonction tonale de sous-dominante à l'intérieur d'un même ton. Mais elle amplifie et multiplie ce caractère par l'introduction d'une tonalité nouvelle, qui s'enfonce plus ou moins profondément dans la direction des bémols. « C'est à l'âme que la musique doit parler : le moyen en est dans tous les tons que refuse le premier, donné comme régnant; tons qui prennent leur source du côté de sa quinte au-dessous, dite sous-dominante, par où commencent les bémols, au lieu que sa génération marche du côté de sa dominante, de la quinte au-dessus, par où commencent les dièses[4]. »

Cet emploi expressif de la modulation vers les bémols est constant dans toute l'œuvre dramatique de Rameau. Il suffit de feuilleter une quelconque de ses partitions pour y rencontrer plusieurs fois cette descente de la tonalité

1. Rameau, *Code de musique pratique*, 170. L'importance que Rameau attache à la modulation est confirmée par cette naïve remarque de Bethizy : « J'ai entendu dire à M. Rameau qu'il fallait changer de ton, lorsqu'on voulait rendre un sentiment différent de celui qu'on venait d'exprimer ». (*Exposition.....*, 236.)

2. Rameau, *Observations sur notre instinct pour la musique*, Préface, p. XII-XIII.

3. *Fêtes d'Hébé*, II, 3, 133. Cf. *Zoroastre*, II, 4, 90, chœur en *mi* majeur après une contredanse en *sol*, au moment où « Des feux étincelants sortent du temple » ; *Ibid.*, III, 2, 112, « Quel trait de lumière me luit ? » (récitatif de Zoroastre) : à *la* majeur succède *si* majeur, introduit même par l'accord de dominante ; *Castor*, I, 4, 47, chœur des athlètes victorieux, après le triste monologue de Télaïre (*ut* majeur après *mi* bémol).

4. *Code de musique pratique*, 169.

avec la signification qu'il indique dans ses œuvres théoriques [1]. Le plus souvent, la tonalité ne descend que d'une quinte, et la modulation se fait à la sous-dominante du ton principal. Mais il peut arriver que cette descente soit plus profonde et que la tonalité s'abaisse brusquement de plusieurs quintes. On en trouve un bon exemple dans ce passage d'un chœur d'*Hippolyte*, au moment de l'apparition du monstre [2] :

Le ton de *si* ♭ est suivi par celui de *la* ♭. La tonalité s'abaisse ainsi de deux quintes, et la modulation se fait à la sous-dominante de la sous-dominante. L'effet en est pour ainsi dire multiplié par lui-même. Cette modulation est d'autant plus impressionnante qu'elle est introduite brusquement par l'accord de sous-dominante du nouveau ton, succédant à l'accord de tonique du premier. (Accord de *ré* ♭, trois quintes au-dessous de l'harmoniede *si* ♭).

La modulation au sixième degré, comme la fonction tonale correspondante, est utilisée très souvent par Rameau pour l'expression dramatique. En majeur, ce n'est autre que la modulation au relatif mineur, modulation très naturelle si elle est amenée progressivement, mais qui peut être d'un réel effet si le nouveau ton est brusquement juxtaposé au premier [3]. En mineur, la modulation au sixième degré, surtout quand elle est soudaine, produit un effet encore plus saisissant, sans doute parce qu'elle implique à la fois un changement de mode

1. Par exemple, dans *Hippolyte* : II, 4, 104, « On peut aisément *y descendre* » (chœur des divinités infernales) ; II, 5, 109, « Qui tenez en vos mains et la vie et la *mort* » (récitatif accompagné de Pluton aux Parques) ; III, 4, 131, « Que vois-je ? *quel affreux spectacle* ! » (récitatif de Thésée, survenant au moment où Phèdre veut se percer de l'épée d'Hippolyte) ; IV, 2, 163, « *Mais Diane est inexorable* » ; V, 2, 192, « Ouvrez-moi *pour tombeau vos demeures profondes* ». — L'emploi expressif de la modulation à la sous-dominante est déjà très fréquent chez Lully, bien que Rameau ait été le premier à en formuler nettement la théorie. Voir entre autres, *Thésée*, V, 7, 255 (« Quelle nuit épouvantable ! quels ennemis furieux ! ») ; *Alceste*, I, 7, 91-92 (« Ah ! quelle trahison funeste ! Perfide ! Alceste ! »).

2. IV, 3, 181. L'effet est encore souligné par le caractère tumultueux de l'accompagnement d'orchestre.

3. *Hippolyte*, II, 5, 109, « Vous qui de l'avenir percez la nuit profonde » (début du récitatif de Pluton aux Parques ; *sol* mineur après *si* ♭ majeur) ; *Indes galantes*, I, 2, 57, début du monologue d'Émilie après la tempête (mêmes tonalités) ; *Zaïs*, début du prologue. (Le ton de *si* mineur, après l'ouverture en *ré* majeur, souligne l'expression solennelle du récitatif d'Oromasès réveillant les Éléments.)

et un abaissement de la tonalité. Rameau l'a utilisée pour les expressions de solennité ou de surprise [1]. Enfin, cette même modulation est également employée, soit entre deux morceaux, soit au cours du récitatif, pour introduire un événement imprévu ou pour marquer le passage à une idée nouvelle. Elle est alors souvent amenée, par un bref conduit de basse [2].

Les changements de ton, par les accidents qu'ils introduisent, peuvent naturellement provoquer des successions chromatiques dans la mélodie des parties harmoniques. C'est là, selon Rameau, la manière la plus expressive d'employer le chromatisme, celle qui émeut le plus les auditeurs, parce qu'elle porte sur le fond même de l'harmonie [3]. Ce chromatisme se produit, par exemple, dans la cadence interrompue, et dans certains enchaînements de septièmes assez courants, qui modulent à la sous-dominante par abaissement de la sensible (*sol si ré fa, sol si♭ do mi, fa la do fa*). Les enchaînements de septièmes sont le terrain naturel du chromatisme expressif. Tantôt ce sont des septièmes de dominante qui, en se juxtaposant, provoquent des successions chromatiques plus ou moins apparentes [4]. Tantôt la septième diminuée s'unit à la septième de dominante et vient donner à l'expression un accent plus intense, comme le montre cet exemple très simple de *Castor* [5] :

La succession chromatique peut apparaître soit à la mélodie principale, soit à la basse (comme dans l'exemple précédent), soit aux parties intermédiaires.

1. *Hippolyte*, III, 6, 133, « *Quoi* ! Tout me fuit, tout m'abandonne » (récitatif de Thésée), cité plus haut dans l'exemple de la p. 482. Cf. *Indes galantes*, I, 2, 55, début de la tempête (*si ♭* majeur après *ré* mineur) ; *Castor*, II, 3, 80, prélude du récitatif du Grand Prêtre « Le souverain des dieux va paraître... » (mêmes tonalités). — Lully a déjà pressenti l'importance de cette modulation : V. *Bellérophon*, II, 6, 136-137, scène de l'incantation, après les mots « Et la mort et la nuit ».

2. *Indes galantes*, I, 2, 66, débit du récitatif d'Émilie, « Que ces cris agitent mes sens ! » ; *Castor*, III, 2, 113, « Quand je quitte les cieux » (récitatif de Pollux).

3. Voir plus haut, p. 441.

4. *Fêtes d'Hébé*, II, 8, 170, « La tendre mélodie » (récitatif accompagné de Tyrtée). Trois accords successifs de septième de dominante. — Cf. *Hippolyte*, III, 1, 120, « Mes feux me font horreur ; mais mon crime est le tien. » (air de Phèdre).

5. I, 5, 66, récitatif de Pollux. (Réalisation de M. Vincent d'Indy.). Cf. une succession analogue dans le « Tremblement de terre » des *Indes galantes*, II, 5, 149 (11e et 12e mesures).

Rameau, comme tous les musiciens raffinés, se plaît, quand l'expression le permet, à rehausser par une harmonisation chromatique la mélodie d'un chant qui se présente par lui-même comme purement diatonique [1]. Ce chromatisme tient essentiellement à la marche de la basse-fondamentale et à la modulation qu'elle détermine. Il peut même produire son effet expressif sans que le demi-ton caractéristique apparaisse dans aucune des parties. « On ne soupçonne pas ce chromatique dans une musique où il abonde, parce qu'on ne se l'est encore représenté que dans l'intervalle, lorsque cet intervalle n'est que l'accident causé par les produits d'une succession fondamentale, d'où naît le sentiment qu'on en éprouve. Examinez, pour cet effet, le rondeau du monologue « Tristes « apprêts, etc... » dans l'opéra de *Castor et Pollux :* le sentiment d'une douleur morne et du lugubre, qui y règnent, tient tout du chromatique fourni par la succession fondamentale, pendant qu'il ne se trouve pas un seul intervalle de ce genre dans toutes les parties [2]. »

Si l'harmonie forme le principal intérêt du chromatisme, c'est elle seule qui rend appréciable la valeur expressive des successions enharmoniques. Ces successions, qui permettent de moduler instantanément à des tonalités très éloignées, engendrent dans la mélodie des intervalles ou des différences d'intervalles si imperceptibles (quarts de ton), que l'oreille ne peut en être impressionnée sans le secours de l'harmonie. L'emploi de la modulation enharmonique est tout à fait exceptionnel dans l'œuvre de Rameau, et l'on pourrait presque se dispenser de le mentionner, s'il ne constituait une des ressources extrêmes de l'expression dramatique. « L'enharmonique déroute l'oreille, porte l'excès dans toutes les passions, effraie, épouvante, et met partout le désordre [3]... Malheureusement, ces effets extraordinaires n'ont presque jamais été utilisés dans l'opéra de Rameau, à cause de la difficulté de l'exécution et des résistances du public. Rameau s'est expliqué plusieurs fois sur ce point : « On laisse à part l'*Enharmonique*, parce qu'on peut se passer, absolument parlant, de ce genre, quoique il ait ses beautés. Il y a très peu de temps qu'il est en usage, et souvent sans beaucoup plaire, tant il est rare de pouvoir l'employer heureusement... Il ne l'a été qu'une seule fois dans notre musique théâtrale [4]. »

1. « Le chromatique introduit dans l'harmonie par la B. F. (basse fondamentale) d'un chant diatonique ajoute même à la beauté de ce chant, quoique ne s'en doutent pas bien des personnes qui n'ont que la mélodie pour objet. » (*Code de musique pratique*, 108.)

2. Rameau, *Observations sur notre instinct pour la musique*, 66-67. Cf. *Démonstration du principe de l'harmonie*, 97. — Le demi-ton chromatique reste alors sous-entendu, et il n'apparaît même pas sous forme de fausse relation.

3. Rameau, *Démonstration du principe de l'harmonie* (1750), p. 99.

4. *Observations sur notre instinct pour la musique* (1754), p. 12 note d, et p. 107. Par les mots « une seule fois », Rameau fait allusion au monologue de Dardanus (« Lieux funestes ») qui ouvre le IV[e] acte de version 1744. (Cf. *Observations...*, 66). Il dut en effet renoncer aux deux autres emplois de l'enharmonie qu'il avait tentés dans *Hippolyte* et dans *les Indes galantes*.

« L'enharmonique, ajoute Rameau, n'était nullement en usage du temps de Lully. » Son emploi a été révélé aux Français par certaines œuvres italiennes et notamment par la célèbre scène du *Coriolano* d'Ariosti, « Spirate iniqui marmi »[1]. Bien avant d'aborder le théâtre, Rameau a été préoccupé par le problème de l'enharmonie. Dans ses *Nouvelles suites de pièces de clavecin*, publiées vers 1730, il introduit par deux fois ce genre de modulation[2], et il en commente longuement l'emploi en tête du recueil, dans les *Remarques sur les pièces de ce livre et sur les différents genres de musique*. Il nous apprend qu'il avait même employé, pour une autre pièce de clavecin, une variété particulière d'enharmonie, qu'il appelle le *diatonique enharmonique*[3]. « Mais, comme tant de singularités pourraient révolter les oreilles accoutumées au beau diatonique de Lully, on m'a conseillé de m'en tenir encore aux essais du simple enharmonique. »

Dès *Hippolyte et Aricie*, Rameau, continuant ses « essais », emploie le diatonique enharmonique dans le *Trio des Parques*. « Toute l'horreur qu'elles annoncent, se trouve peinte dans un genre diatonique enharmonique »[4]. Mais Rameau, faute d'interprètes suffisants, ne put jamais mettre à la scène ce magnifique trio, « dont l'essai, dit-il, m'avait réussi avec d'habiles musiciens de bonne volonté, et dont l'effet passe l'idée qu'on peut s'en faire, en égard à la situation. Il me l'a fallu cependant abandonner pour l'exécution théâtrale »[5]. « Nous avons été obligés de le changer pour le théâtre, l'ayant toujours laissé dans l'impression tel que nous l'avons d'abord imaginé, pour que les curieux puissent en juger[6]. »

1. Cette scène comprend le récitatif accompagné *Spirate iniqui marmi* et l'aria *Voi d'un figlio tanto misero*. Rameau la cite en 1737, comme une « scène admirable » dans le genre enharmonique. (*Génération harmonique*, p. 154).

2. Dans *La Triomphante* (5e mesure du deuxième couplet) et surtout dans l'*Enharmonique* (12e mesure de B). L'enharmonie se produit entre *si* dièse et *ut* naturel dans la première pièce, et entre *ut* dièse et *ré* bémol dans la seconde.

3. Les œuvres théoriques de Rameau nous montrent qu'il distingue trois emplois possibles de l'enharmonie : 1° le *simple enharmonique*, fondé sur l'équivoque entre des notes comme *ut* dièse et *ré* bémol, et provoqué surtout par les diverses interprétations possibles de l'accord de septième diminuée ; 2° le *diatonique enharmonique*, caractérisé par la succession de deux demi-tons majeurs (*ré* ♯ *mi fa*), succession où les notes extrêmes forment un intervalle supérieur d'un quart de ton au ton normal ; 3° le *chromatique enharmonique*, caractérisé par la succession de deux demi-tons mineurs (*mi* ♭ *mi* ♮ *mi* ♯), succession où les notes extrêmes forment un intervalle inférieur d'un quart de ton au ton normal.

4. *Erreurs sur la musique...*, 59-60. Dans ses ouvrages de théorie, Rameau cite plusieurs fois ce trio, « où le diatonique enharmonique est employé pour inspirer l'épouvante et l'horreur ». (*Code de musique*, 184). — Le passage caractéristique commence à la reprise des mots « Où cours-tu, malheureux ? » (II, 5, 113). Il présente successivement les tonalités suivantes : *sol* mineur, *fa* ♯ mineur, *fa* mineur, *mi* mineur, *mi* ♭ mineur, *ré* mineur.

5. *Démonstration du principe de l'harmonie*, 94.

6. *Génération harmonique*, 154-155. Voir plus haut, p. 279.

Dans *les Indes galantes*, Rameau fait une nouvelle tentative, pour le « tremblement de terre » de l'acte des *Incas*. Il expérimente cette fois le chromatique enharmonique, mais sans plus de succès. « J'y fus si mal reçu et si mal servi, qu'il me fallut le changer en une musique commune »[1]. Il ne se tient pas pour battu, et deux ans après, dans la *Génération harmonique*, il écrit encore : « Nous ne désespérons pas de trouver une occasion plus favorable... ; mais il faudrait, pour cela, des musiciens dociles, qui voulussent bien s'entendre entre eux, et se prêter à la chose avec toute la patience qu'exige une nouveauté de cette espèce pour les oreilles qui n'y sont point accoutumées[2]. » Malheureusement ces conditions indispensables ne furent presque jamais réalisées, et Rameau ne réussit qu'une seule fois à employer au théâtre la modulation enharmonique. C'est dans le fameux monologue de Dardanus (« Lieux funestes »), qui ouvre le quatrième acte de la version de 1744, et « où ce genre enharmonique est employé avec assez de succès, quoique le quart de ton n'y ait point lieu »[3]. Le caractère poignant de ce passage du prélude tient en grande partie aux relations enharmoniques qu'il suppose[4] :

C'est là le seul morceau de ses opéras où Rameau ait pu réaliser la modulation enharmonique et la faire accepter de ses auditeurs. Aussi écrivait-il en 1754 que l'enharmonique « n'a encore eu lieu dans les opéras français que dans un monologue de *Dardanus* »[5]. En somme, l'enharmonie est considérée par Rameau comme un des moyens exceptionnels de l'art. Et, même dans ces cas exceptionnels, elle demeure encore, de son temps, difficile à exécuter et à imposer au public français.

1. *Démonstration du principe de l'harmonie*, 94-95. Cependant, la version primitive paraît avoir été conservée en partie par le texte reproduit dans l'édition Durand, qui n'est certainement pas « une musique commune », et qui présente un emploi très net de l'enharmonie (II, 5, 149). D'autre part, dans la première entrée des *Indes galantes*, on trouve également une brève succession enharmonique dans le chœur de la tempête (I, 2, 65, « Sous les ondes périrons-nous ? »).

2. *Génération harmonique* (1737), p. 155.

3. *Démonstration du principe de l'harmonie*, 92-93.

4. *Dardanus* (version 1744), IV, 1, p. 26 de l'*Appendice* de l'édition Durand.

5. *Observations sur notre instinct pour la musique*, 65-66.

Comme on a pu l'entrevoir par les exemples qui précèdent, la valeur expressive des modulations se manifeste dans les circonstances les plus variées, soit d'un morceau à l'autre, soit pour les principales divisions d'un même morceau, soit à l'intérieur de ces divisions, au cours des diverses phrases.

D'un morceau à l'autre, les modulations plus ou moins éloignées marquent la succession plus ou moins imprévue des événements du drame, les alternatives de joie ou de douleur, d'assombrissement ou de lumière. Le plus souvent, les tonalités se succèdent par simple juxtaposition des toniques, ce qui augmente encore l'effet des modulations éloignées. Parfois cependant, un bref conduit de basse facilite le passage [1]. Il serait intéressant d'examiner à cet égard la construction tonale de chacun des actes. La variété des modulations qui introduisent les diverses scènes est en relation étroite avec la fréquence ou la nature des péripéties dramatiques. L'apparition des tonalités nouvelles est toujours logiquement motivée par le souci de l'expression [2].

A l'intérieur d'un même morceau, les modulations marquent, comme on sait, les coupes principales qui déterminent la construction. La modulation à la coupe a surtout une valeur architecturale, bien plutôt qu'un intérêt expressif. Aussi se produit-elle d'ordinaire sur des tonalités voisines, qui permettent aisément le retour au ton principal. C'est le plus souvent le ton de la dominante, ou le relatif mineur, ou encore la médiante [3] ; plus rarement le ton de la sous-dominante [4], et exceptionnellement celui du deuxième degré [5]. Ces sortes de coupes, destinées à faire mieux sentir l'unité de l'ensemble, caractérisent les morceaux à forme définie, tels que les airs, les ensembles vocaux ou les symphonies de danse.

C'est dans la succession des différentes phrases et dans leur contexture même, « dans le courant d'un air », que le musicien a le plus souvent l'occasion

1. C'est en général une simple « chute », sans rien de particulier. Voir *Hippolyte*, II, 2, 85, passage à la scène 3 (de *mi* majeur à *ut* mineur). Plus rarement, Rameau a mis dans ces sortes de raccords une certaine recherche. Telle est la transition qui précède le monologue de Télaïre dans la seconde version de *Castor* (II, 2, *393*. Voir *Commentaire*, XCVII). Les trois notes de basse *fa, la, mi*, qui relient le chœur en *fa* mineur au monologue en *mi*♭ majeur, ont été fort remarquées par les musiciens et les critiques du temps. V. *Réponse à la critique de l'opéra de Castor* (1773), p. 43-44.

2. Voir par exemple le 3e acte d'*Hippolyte* ou le 4e acte de *Castor*.

3. La coupe-modulation à la médiante, avec retour au ton principal sans transition, est assez fréquente dans les airs de Rameau : *Hippolyte*, I, 1,35 (fin de B du monologue d'Aricie) ; V, 8, 229 (fin de B de l'ariette « Rossignols amoureux ») ; *Dardanus*, Prol., 1, 8 (fin de B de l'ariette de Vénus). Et *passim*.

4. *Indes galantes*, III, 8, 201 (fin de A du chœur binaire « Dans le sein de Thétis précipitez vos feux ») ; IV, 3, 239 (fin de A de l'air binaire de Damon sur l'inconstance).

5. Le deuxième degré (ou « su-tonique », selon la terminologie de Rameau) peut être considéré comme la dominante de la dominante ou comme le relatif mineur de la sous-dominante. *Castor*, V, 7, 206 (fin de B de l'air tripartite de Jupiter « Descendez des sphères du monde » ; *Fêtes d'Hébé*, Prol., 4, 23 (fin de B du chœur tripartite des Thessaliens).

d'employer la modulation expressive. « C'est là le grand nœud, qu'on ne saurait trop souvent remettre sur le tapis [1]. » Ces modulations secondaires se produisent à l'intérieur des divisions des morceaux construits, et, plus fréquemment encore, comme on l'a vu, dans les morceaux sans forme définie, tels que les récitatifs ou certaines symphonies dramatiques. Sans doute, le musicien doit faire preuve ici d'ingéniosité purement technique, veiller à maintenir l'impression du « ton régnant », compenser par des tonalités opposées l'effet des modulations trop éloignées [2]. Mais il doit se laisser guider avant tout par l'expression dramatique, par la suite des pensées et par la gradation des sentiments. « Si l'on veut qu'une phrase ait beaucoup de rapport à celle qui précède ou qui lui succède, on ne doit pas manquer de donner à ces deux phrases les modulations les plus relatives ; et par la même raison, si ces phrases ont peu de rapport entre elles, on tâche de leur donner des modulations proportionnées [3]. »

Ces modulations de détail, qui forment la vie même de la musique dramatique, sont parfois introduites par une simple juxtaposition d'accords parfaits. Ce procédé, dont Wagner fera plus tard un grand usage, convient aux réponses d'un dialogue animé [4], aux changements d'idées ou de situations [5], à certaines répétitions de phrases qui s'accompagnent d'une intention expressive [6]. Mais le procédé le plus familier à Rameau, celui où il est vraiment passé maître, c'est le passage presque insensible d'une tonalité à l'autre par de subtils enchaînements d'accords, par d'habiles transformations des fonctions tonales ; ce sont toutes les nuances des modulations passagères, « ces écarts doux, dont la liaison, quoiqu'agréable, ne laisse pas que de faire sentir les différents mouvements qu'ils peignent » [7]. Il excelle à souligner par un accident vite effacé les repos fugitifs sur la dominante ou la sous-dominante [8], à traverser rapidement le cycle des tonalités. Outre son intérêt proprement musical, la modulation passagère est pour Rameau le véritable baromètre de l'expression dramatique. Il a indiqué lui-même le rapport étroit qui unit, sur ce point, la technique et

1. *Code de musique pratique*, 145.

2. *Ibid.*, 112, 142, 148.

3. *Nouveau système de musique théorique*, VII, 41.

4. *Hippolyte*, III, 3, 124 (« Non ! dans l'art de régner je l'instruirai moi-même) » ; *Indes galantes*, II, 3, 121 (« Redoutez le dieu qui les guide ») ; *Castor*, IV, 4, 170 (« J'aime »).

5. *Indes galantes*, I, 3, 49 (« La terreur un instant ferme mes yeux timides »). Et plusieurs des exemples cités plus haut.

6. *Hippolyte*, III, 8, 143, « Que ce rivage retentisse » (chœur des Trézéniens). Répétitions modulantes, produisant un bel effet d'éloignement. — Cf. IV, 3, 169, « Que les antres les plus secrets Retentissent de notre gloire » (chœur des Chasseurs).

7. *Observations sur notre instinct pour la musique*, 105-106.

8. Ces modulations passagères sont fréquentes avant les cadences finales, selon l'usage qui deviendra courant, à la fin du siècle, dans la musique italo-allemande.

l'expression : « Les dièses accidentels, qui peuvent former autant de notes sensibles passagères, sont de nouveaux moyens pour bien rendre une expression, dès qu'on sait choisir dans le rapport des tons celui qui a le plus d'analogie avec le rapport du sens dans les phrases qui se succèdent. En un mot, l'expression de la pensée, du sentiment, des passions, doit être le vrai but de la musique [1]. »

Indépendamment de la modulation, les diverses tonalités, considérées en elles-mêmes, semblent avoir pour les contemporains de Rameau un certain caractère particulier, qui est décrit sommairement dans le *Traité de l'harmonie* : « Le mode majeur, pris dans l'octave des notes *ut*, *ré* ou *la*, convient aux chants d'allégresse et de réjouissance ; dans l'octave des notes *fa* ou *si* ♭, il convient aux tempêtes, aux furies, et autres sujets de cette espèce. Dans l'octave des notes *sol* ou *mi*, il convient également aux chants tendres et gais. Le grand et le magnifique ont encore lieu dans l'octave des notes *ré*, *la*, ou *mi*. — Le mode mineur, pris dans l'octave des notes *ré*, *sol*, *si* ou *mi*, convient à la douceur et à la tendresse ; dans l'octave des notes *ut* ou *fa*, il convient à la tendresse et aux plaintes ; dans l'octave des notes *fa* ou *si* ♭, il convient aux chants lugubres [2]. »

Le choix des tonalités en vue de l'expression est de règle dans l'esthétique du temps. « Il est toujours bon, lorsqu'on délibère sur le choix du mode principal d'un morceau, de songer que les modes (tonalités) ne sont pas tous également propres à la même expression... A la vérité, on peut, indépendamment du caractère du mode, exprimer ce qu'on veut par le moyen du chant, de la mesure et de l'harmonie ; mais... quand le caractère du mode est analogue aux objets qu'on veut peindre et aux sentiments qu'on veut rendre, l'expression en est plus forte. Tous les maîtres conviendront de ce que j'avance ici, et M. Rameau lui-même paraît avoir eu beaucoup d'égard à cette variété des modes en composant ses ouvrages. Peut-on mieux faire que de l'imiter [3] ? »

Rameau observe généralement, dans sa musique dramatique, les caractères expressifs des diverses tonalités, tels qu'il les a définis en gros dès le

1. *Code de musique pratique*, 170. — On peut se rendre compte de la valeur expressive que Rameau attribue aux moindres modulations passagères par l'analyse détaillée qu'il fait du monologue de l'*Armide* de Lully (« Enfin, il est en ma puissance ») dans les *Observations sur notre instinct pour la musique*, en réponse à la critique de Rousseau. Voir aussi les passages cités plus haut (p. 163-164), à propos du récitatif.

2. *Traité de l'harmonie*, 157. Rameau, dans le même passage, attribue ces différences de caractère à « la différente situation des semi-tons qui sont répandus dans l'octave de chaque note ». Mais sa pensée paraît avoir varié sur ce point. Quinze ans plus tard, dans la *Génération harmonique* (1737), il propose une nouvelle espèce de tempérament par demi-tons absolument égaux ; et ses contemporains se plaignent que ce tempérament détruit la variété expressive des tonalités (V. Rousseau, *Dictionnaire*, articles *Ton* et *Tempérament* ; Bethizy, *Exposition...* 24). Il soutient alors que cette variété tient surtout au nombre des bémols ou des dièses et au rapport que l'oreille établit inconsciemment entre chaque tonalité et celle d'*ut* majeur.

3. Bethizy, *Exposition...* 25. Cf. Rousseau, *Dictionnaire*, art. *Ton*.

Traité de l'harmonie. Les tonalités sans bémols ou avec dièses, surtout en majeur, sont employées pour les expressions de joie ou de force. Les tonalités avec bémols, surtout en mineur, sont réservées d'ordinaire aux scènes mélancoliques, douloureuses ou terribles. Il y a quelques exceptions marquantes, mais sans doute plus apparentes que réelles, et dont on pourrait rechercher la raison, car elles ne sont certainement pas dues au hasard. Si le ton de *si* ♭ majeur est employé couramment pour les effets de terreur, tels que les scènes infernales ou le déchaînement des tempêtes, nous le trouvons aussi parfois dans une expression de douceur et de détente [1]. Si *la* majeur domine et resplendit dans l'éblouissante apothéose astronomique de *Castor*, Rameau l'avait utilisé au troisième acte pendant toute la scène tourmentée où Pollux, exhorté par Télaïre et retenu par Phébé, tente de forcer l'entrée des enfers, que défendent les démons [2]. De telles anomalies s'expliquent en général par le rapport avec la tonalité précédente, ou, comme dans le dernier exemple, par le caractère d'exaltation et de véhémence qui s'attache parfois aux tonalités diésées [3].

Le souci de la modulation expressive amène dans l'opéra de Rameau l'apparition de plusieurs tonalités assez chargées d'accidents, dont certaines n'étaient pas encore familières à Lully. En majeur, les tons de *la* ♯ et de *si* naturel s'affirment à l'armure pour des morceaux entiers [4], et l'on rencontre d'une manière passagère les tons de *ré* ♭ [5], de *fa* ♯ [6], d'*ut* ♯ [7] et même de *sol* ♯ [8]. *Ut* mineur et *fa*

1. *Indes galantes*, IV, 3, 235, « Nous suivons sur nos bords l'innocente nature » (air de Zima) ; *Fêtes d'Hébé*, I, 2, 56, « Sans cesse les oiseaux font retentir les airs » (air de Sapho) ; *Zaïs*, Prol., 2, 39, « Chantez oiseaux » (ariette d'une Sylphide).

2. III, 4, 122-142 : Trio, chœur des démons, danses des démons, nouveau chœur des démons (« Brisons tous nos fers »).

3. C'est ainsi que le ton de *mi* majeur est considéré par Mattheson comme « le plus propre pour les sujets d'amour exalté et désespéré ». (Pirro, *L'esthétique de J.-S.Bach*, 483). Lully l'emploie déjà, passagèrement, avec cette même expression, par exemple dans *Atys*, I, 6, 82 (conclusion d'une phrase du récitatif de Sangaride). Mouret l'a fait servir plusieurs fois à des expressions douloureuses ou terribles (*Les Amours des dieux*, III, 8, 69 et IV, I, 4 ; *Pirithoüs*, II, 4, 93).

4. *Hippolyte*, II, 4, 104 (chœur des divinités infernales) ; *Indes galantes*, II, 3, 119 (air de Phani) ; *Fêtes d'Hébé*, II, 2, 130 (dialogue de Lycurgue et d'Iphise) ; *Hippolyte*, III, 9, 150 (récitatif accompagné de Thésée) ; *Indes galantes*, I, 3, 72 (air de Valère). Ces deux tons sont considérés comme « rares », en 1722, par l'auteur de *La musique théorique et pratique.*

5. *Hippolyte*, II, 4, 104, « On peut aisément y descendre » (chœur des divinités infernales) ; *Fêtes de l'Hymen*, II, 4, 156, « Memphis, l'urne fatale a proscrit votre vie » (réc. du Grand-Prêtre). — Le ton de *sol* ♭ majeur apparaît exceptionnellement au cours du récitatif dramatique qui amène le dénouement de *Dardanus* dans la version de 1744 (V, 3, *50*, « Pour vous, prenez ce fer, mais j'en prescris l'usage ». Passage cité plus haut, p. 166).

6. *Indes galantes*, I, 3, 71, « Vous ne sortirez jamais de ses fers » (récitatif de Valère) ; *Zaïs*, Prol., 1, 15-16, (fin du récitatif accompagné d'Oromasès).

7. *Dardanus*. Prol., 1, 8 (fin de la 3e de l'ariette de Vénus) ; *Zaïs*, II, 2, 163-164 et III, 4, 315 (phrases conclusives dans des récitatifs de Zaïs et de Zélidie) ; *Zoroastre*, III, 8, 164 (récitatif de Zoroastre, fin de la scène).

8. *Zoroastre*, III, 8, 164, « Pour elle armez vos mains » (récitatif de Zoroastre) ; *Pygmalion*, 3, 17, « Ciel ! quel objet ! mon âme en est ravie » (récitatif de la Statue).

mineur, surtout le premier, avaient été déjà exploités par Lully, qui avait risqué également quelques passages épisodiques en *si* mineur. Rameau établit assez fréquemment à l'armure les tons mineurs de *si* [1] et de *fa* ♯ [2], plus rarement celui de *si* ♭ [3]. Pour les coupes intérieures des airs et pour certaines cadences importantes du récitatif, il atteint parfois les tons mineurs de *si* ♭ [4], d'*ut* ♯ [5] et de *sol* ♯ [6]. Néanmoins, il faut noter que certains musiciens de la Régence étaient déjà allés au moins aussi loin que lui dans l'emploi des tonalités chargées d'accidents [7].

Enfin, les modalités, comme on l'a sans doute remarqué à propos des tons, fournissent des ressources non négligeables à l'expression dramatique. Rameau, ainsi que la plupart de ses contemporains, se déclare nettement hostile aux modes du plain-chant [8]. Il ne conserve et n'emploie que le majeur et le mineur, qui, seuls, lui paraissent fondés en nature. Leur expression antithétique, si largement exploitée dans toute la musique du XVIII[e] siècle, dérive, selon Rameau, de leur origine même : « Le mode majeur, ce premier jet de la nature, a une force, un brillant, si j'osais dire, une virilité, qui l'emportent sur le mineur, et qui le font reconnaître pour le maître de l'harmonie. Le mineur, au contraire, existant moins par la seule et simple nature, reçoit de l'art, dont il est en partie formé, une faiblesse qui caractérise son émanation et sa subordination. Aussi, dans la pratique, le goût conduit-il naturel-

1. *Hippolyte*, Prol., 2, 15, et 5, 32 (l'Amour) ; I, 2, 36 (toute la scène des aveux, entre Hippolyte et Aricie) ; III, 1, 118 (monologue de Phèdre) ; III, 9, 151 (invocation de Thésée) ; *Indes galantes* III, 8, 197-218 (plusieurs morceaux de la Fête des Fleurs) ; *Zaïs*, Prol., 1, 15 et 18 (Oromasès et le chœur des Éléments).

2. *Hippolyte*, Prol., 5, 24-25 (air de l'Amour) ; *Indes galantes*, II, 5, 140 (Loure et air d'Huascar) ; *Castor*, V, 7, 215 (ariette d'une Constellation) ; *Fêtes d'Hébé*, III, 3, 211 (air d'Eurilas).

3. Dans l'admirable récitatif du dénouement de *Dardanus* (version 1744), le ton de *si* ♭ mineur se maintient à l'armure pendant 38 mesures (V, 3, *49-50*). Cf. *Fêtes de l'Hymen*, II, 4, 156 (le Grand-Prêtre apprend à Memphis qu'elle doit être immolée).

4. *Hippolyte*, I, 7, 68 « A favorisé ses efforts » (récitatif d'Arcas) ; II, 4, 104-105, « Mais on ne peut en revenir » (chœur des divinités infernales) ; *Castor*, I, 2, 39, « laissez couler mes pleurs » (récitatif de Télaïre).

5. *Hippolyte*, Prol., 5, 24 (fin de A de l'air de l'Amour) ; *Castor*, IV, 4, 169 et 174 (récitatifs de Pollux et de Castor) ; *Zoroastre*, II, 5, 95 (début du récitatif accompagné de Zoroastre) ; *Zaïs*, II, 1, 162, et 2, 168 (coupes d'airs).

6. *Indes galantes*, I, 4, 74-75 et 76 (récitatif d'Osman) ; *Fêtes d'Hébé*, III, 7, 261 (coupe au milieu de B de l'ariette de Mercure) ; *Zoroastre*, II, 5, 95 (fin du récitatif accompagné de Zoroastre).

7. Mouret, dans *Ariane* (1717), établit à l'armure le ton de *si* ♭ mineur, et atteint les tons de *ré* ♭ majeur et de *mi* ♭ mineur (IV, 4, 212-215, air et récitatif de Thésée). D'Alembert (*Eléments*... 179-180 n.), signale le ton de *fa* ♯ *majeur*, avec 6 dièses à l'armure, dans une scène de *Pyrame et Thisbé*, de Rebel et Francœur (1726).

8. Dans plusieurs passages de ses œuvres théoriques, Rameau les considère simplement comme une « erreur » ; « erreur qui s'est tellement invétérée qu'elle subsiste encore en partie dans le chant de l'Église ». (*Sur l'identité des octaves* [1753], p. 29-30.)

lement à employer ces deux modes aux caractères d'expression qui leur conviennent [1]. »

Cette opposition des deux modes est particulièrement sensible lorsqu'ils se succèdent sur la même tonique, lorsqu'on change de mode sans changer de ton. Rameau a fréquemment recours à ce procédé si usuel de son temps, pour passer « d'un sujet gai... à un triste, ou d'un triste à un gai » [2]. On en trouve un exemple frappant au 3e acte du *Temple de la Gloire*, lors de l'arrivée et du départ de Trajan. Plautine, dont le récitatif s'achevait en *ré* mineur, court au devant de Trajan, et s'écrie, en *ré* majeur, « Enfin, je vous revois ! », belle phrase ardente de passion, dont les deux premières notes sont précisément deux *fa* ♯. Puis, après le dialogue en *ré* majeur, Plautine, dès que Trajan est reparti, soupire en *ré* mineur : « Il m'abandonne à ma douleur mortelle [3]. » Parfois, dans un morceau en majeur, une simple allusion au mode mineur, une apparition passagère de la tierce mineure, suffit à assombrir ou à alanguir l'expression [4]. L'opposition des deux modes sur la même tonique est d'un usage constant dans les danses couplées, et elle conserve généralement son effet expressif, bien qu'atténué par l'habitude. Cet effet est dû en grande partie à la saute de tonalité que suggère la simple modulation modale. Le passage du majeur au mineur sans changement de tonique ajoute trois bémols à l'armure ou supprime trois dièses. Il évoque ainsi la tonalité située trois quintes au-dessous, et l'expression caractéristique des sous-dominantes [5].

Au contraire, le passage du majeur au mineur, ou inversement, est beaucoup moins sensible lorsqu'il s'effectue au ton relatif, comme d'*ut* majeur à *la* mineur. Ici les toniques sont différentes, mais l'armure reste la même. Modulation modale et modulation tonale se compensent et se neutralisent à peu près. Il y a, d'ailleurs, « une grande communauté de sons entre les fondamentaux de ces deux modes », puisque la tonique majeure et sa tierce sont les mêmes notes que la tierce et la quinte de la tonique mineure. Aussi, le ton relatif d'une tonalité donnée doit-il être mis « au rang de ses adjoints les plus intimes » [6]. Rameau,

1. *Démonstration du principe de l'harmonie* (1750), p. 82. L'origine du mineur se rattache, selon Rameau, au phénomène de la résonance inférieure, beaucoup plus artificielle que la résonance supérieure. Voir plus haut, p. 468.

2. *Traité de l'harmonie*, 149.

3. *Le Temple de la Gloire*, III, 2, 244, et 253. Exemples analogues : *Castor*, II, 4, 91, « Enfants du ciel » (Jupiter appelant les Plaisirs) ; IV, 4, 173, « Oui, je cède enfin à tes vœux » (récitatif de Castor) ; *Zaïs*, II, 4, 221, « Zéphirs, calmez la terre et l'onde » (air de Cindor ; ici, *ré* mineur, succédant à *ré* majeur, exprime, l'apaisement après la tempête).

4. *Castor*, I, 4, 49, « C'est du *sang* qu'ils attendent » (récitatif de Pollux victorieux ; *si* ♭ en *sol* majeur) ; *Fêtes d'Hébé*, III, 6, 239, « De la ber*gère* que j'adore » (récitatif de Mercure ; *ré* naturel en *si* majeur).

5. Voir *Observations sur notre instinct...*, 54-55 (cité plus haut, p. 469, n. 1).

6. *Démonstration du principe de l'harmonie*, 72 et 79.

Buste de Rameau, par Caffieri
(Bibliothèque Sainte-Geneviève)

comme ses contemporains, l'utilise presque aussi fréquemment que le ton de la dominante pour les modulations habituelles de la construction et du développement.

Lorsque le mode mineur est employé isolément, ses caractères distinctifs sont assez bien perçus, non seulement à cause de l'effet modal de la tierce mineure, mais aussi parce que l'oreille évoque inconsciemment le majeur de même tonique et l'opposition des deux modes. Toutefois, l'expression du mineur est beaucoup plus nette dans les tonalités avec bémols ; car, dans ce cas, la tonique majeure, qui forme le point de comparaison sous-entendu, est située plus bas dans l'échelle des quintes, et l'effet de chute tonale provoqué par la modulation modale n'en est que plus sensible. De là, la puissance expressive bien connue des tons d'*ut* mineur et de *fa* mineur, qui sera consacrée par Beethoven, mais dont Rameau a déjà fourni d'admirables exemples [1]. Le mineur s'accorde secrètement avec les bémols, si bien que certains théoriciens ont même proposé de le réserver pour les tonalités bémolisées [2]. Mais Rameau a su en faire aussi un emploi très varié, tour à tour charmant et touchant, dans les tons à dièses [3]. Alors, selon la remarque du *Traité de l'harmonie*, le mode mineur peut convenir « à la douceur et à la tendresse ». Ici, la chute tonale est moins profonde, parce qu'elle commence plus haut. La tristesse du mineur se mue en faiblesse, la faiblesse en langueur et la langueur en délice. Le mode mineur, dans les tons à dièses, est particulièrement propre à évoquer les nuances exquises qui unissent la mélancolie à la volupté [4].

Tels sont les moyens variés que l'harmonie met à la disposition du musicien pour l'expression dramatique. Ils sont encore diversifiés et amplifiés chez Rameau par l'intérêt de l'écriture et par les ressources de la polyphonie. Malgré ses préoccupations d'harmoniste, Rameau connaît tout le prix du contrepoint, et « l'art de diminuer à propos le nombre des parties, pour en faire rentrer

1. Voir, entre autres, pour *ut* mineur : *Hippolyte*, plusieurs morceaux de l'acte des enfers (scènes 1, 3 et 4) ; *Indes galantes*, scène finale des *Incas* ; *Castor*, V, 2, 182 (dialogue dramatique de Castor et de Télaïre). Pour *fa* mineur : *Hippolyte*, I, 7, 67 (toute la scène où Phèdre apprend la disparition de Thésée) ; *Indes galantes*, II, 5, 146 (tremblement de terre) ; *Castor*, I, 1, 36 (chœur funèbre, et la plus grande partie de la scène suivante) ; *Dardanus* (version 1744), monologues de Dardanus et d'Iphise, au début des 1e et 5e actes.

2. Blainville, *L'esprit de l'art musical* (1754), p. 66-67. — Cf. Lacombe, *Le spectacle des beaux-arts* (1761), p. 289.

3. Pour *mi* mineur ,voir par exemple : *Hippolyte*, V, 3, 196 (Aricie s'éveille dans un jardin délicieux) ; *Castor*, II, 5, 92 (Hébé et sa suite tentent de retenir Pollux dans des chaînes de fleurs). Pour *si* et *fa* ♯ mineurs, voir plus haut, p. 495, n. 1 et 2.

4. Ces remarques sur les modes semblent être parfois contredites par quelques exceptions qu'il n'est pas toujours facile d'expliquer. Mais, dans l'immense majorité des cas, l'emploi des modes chez Rameau correspond bien à la théorie qui vient d'être esquissée.

une puis une autre, et cela par un chant de fugue ou d'imitation... »[1]. « Quoique l'on se propose ordinairement une partie où l'on veuille renfermer tout le beau chant que l'imagination puisse fournir, ce qui s'appelle le *sujet*, si les autres parties en sont dénuées à proportion, cela diminue beaucoup la beauté du sujet. Et il n'y a que dans ce qu'on appelle *récitatif*, où la basse et les autres parties doivent seulement faire entendre le fond de l'harmonie. Mais autrement, le chant de deux ou trois parties doit être presque égal ; d'où l'on dit fort à propos, qu'une basse bien chantante nous annonce une belle musique[2]. » Parfois, surtout dans certaines ariettes des dernières œuvres, il adopte le style simplifié de la nouvelle école italienne, avec ses unissons et ses arpèges, dont la clarté risque de dégénérer en pauvreté. Mais le plus souvent, il emploie un style qui n'est qu'à lui, et qu'il a créé lui-même pendant ses longues années d'apprentissage ; style admirable d'aisance et de plénitude, où l'harmonie et le contrepoint se mêlent et se font valoir réciproquement, où chaque détail produit tout son effet, sans que jamais les artifices d'écriture nuisent à l'expression naturelle, ni la concision à la souplesse ou à la richesse de la pensée.

On pourrait souhaiter, selon notre goût moderne, que Rameau eût mis à profit plus largement encore, pour les besoins de son œuvre théâtrale, cette technique de l'harmonie expressive qu'il a si fortement exposée dans ses ouvrages théoriques. Il semble bien qu'après les audaces d'*Hippolyte* et des *Indes galantes* il ait renoncé à heurter trop souvent de front les résistances du public et à développer dans la pratique toutes les conséquences de ses découvertes. Mais il faut se souvenir d'autre part qu'il aimait, selon son expression, à « cacher l'art par l'art même ». Souvent, une lecture plus attentive de passages fort simples en apparence nous révèle des raffinements insoupçonnés. Enfin, bien qu'il dût être naturellement tenté d'utiliser toute sa science, il ne l'a jamais fait que lorsque l'expression le réclamait, se contentant des moyens les plus simples quand ils lui paraissaient suffisants. En matière d'harmonie, nul n'a pratiqué mieux que Rameau cette belle économie des moyens qui est un des plus sûrs mérites du grand art classique.

III. — RYTHME, MOUVEMENT ET NUANCES

Si étrange que cela paraisse, les partisans des Bouffons, et Rousseau en particulier, ont accusé la musique française, et notamment celle de Rameau, de manquer de rythme. D'après eux, « les compositeurs français ne cherchent que dans les accords les grands effets dont l'énergie n'est que dans le rythme »[3].

1. *Code de musique pratique*, 163.
2. *Traité de l'harmonie*, 329.
3. Rousseau, *Observations sur l'Alceste de M. Gluck*, éd. Furne, III, 564.

Or, aujourd'hui au contraire, c'est l'énergie rythmique qui nous frappe dans l'œuvre de Rameau. L'assertion des bouffonnistes s'explique pourtant, par la simple raison qu'ils ont fait une confusion grossière entre le rythme et la mesure [1].

Pour la mesure, Rousseau a donné dans son *Dictionnaire de musique* une excellente définition, qui mérite d'être prise comme point de départ : « Division de la durée ou du temps en plusieurs parties égales, assez longues pour que l'oreille en puisse saisir et subdiviser la quantité, et assez courtes pour que l'idée de l'une ne s'efface pas avant le retour de l'autre, et qu'on en sente l'égalité. Chacune de ces parties égales s'appelle aussi *mesure;* elles se subdivisent en d'autres aliquotes qu'on appelle temps, et qui se marquent par des mouvements égaux de la main ou du pied. La durée égale de chaque temps ou de chaque *mesure* est remplie par plusieurs notes qui passent plus ou moins vite en proportion de leur nombre, et auxquelles on donne diverses figures pour marquer leurs différentes durées. »

Le rythme est précisément le rapport variable qui existe entre ces différentes notes dont la mesure « est remplie ». Il est contenu dans la mesure comme dans un simple cadre. Il peut même coïncider avec elle, si chaque temps ne comporte qu'une seule note. Mais en réalité, la notion de rythme est beaucoup plus générale que celle de mesure. La mesure, est, par définition, égale, périodique, identique en ses répétitions. Le rythme est libre dans son allure, et non pas forcément répété, ni périodique ; il déborde infiniment le schéma régulier et rudimentaire de la mesure, qui lui fournit tout au plus des points de repère.

C'est sur la *mesure*, et non sur le rythme, que portent les critiques de Rousseau et des bouffonnistes contre la musique française. Et encore ces critiques s'adressent-elles beaucoup plus à l'exécution qu'à la musique elle-même. On donne bien à entendre que les airs français sont par eux-mêmes moins cadencés que les airs italiens, mais on reproche surtout aux exécutants de ne pas respecter suffisamment la mesure, de la presser ou de la ralentir à leur gré, ce qui nécessite l'intervention constante du chef d'orchestre, semblable à un « bûcheron » qui fend du bois [2]. Il y a dans ces critiques, parfois assez plaisantes, une grande part de vérité ; mais elles ne tournent pas nécessairement à la confusion de la musique française et encore moins de la musique de Rameau. Il est exact que le chanteur (car il s'agit surtout de lui) prend des libertés

1. Cette confusion s'étale en pleine lumière dans le *Dictionnaire de musique* de Rousseau, où il est dit en propres termes que le rythme « s'appelle aujourd'hui *mesure* » (art. *Rhythme*).

2. Grimm, *Le petit prophète de Boemischbroda* (1754), dans *Correspondance litt.*, XVI, 316-317 ; Rousseau, *La Nouvelle Héloïse* (1761), II, lettre 23 ; D'Alembert, *De la liberté de la musique* (1759), § 35.

avec la mesure, et que les « agréments » du chant français l'y incitent trop souvent. Mais ne peut-on pas justifier ces libertés par des intentions expressives ?[1].

C'est justement ce que Rameau répond à Rousseau, et il nous révèle par là le fond de sa pensée sur les rapports de la mesure avec l'expression. La mesure est ce qu'il y a de plus élémentaire et de plus primitif dans la musique : c'est « le premier effet qui nous frappe en musique », et elle est « naturelle à tous les animaux »[2]. Rousseau reproche à la musique française ce qui est au contraire un de ses plus grands mérites, ce qui était « l'occasion d'en faire l'éloge » : car « *les sentiments du cœur, les passions, ne peuvent être bien rendus qu'en altérant la mesure* »[3]. Cette formule si nette sera reprise encore par Rameau cinq ans après, presque textuellement : « N'oublions pas que l'expression d'un sentiment, surtout de la passion, ne produit aucun effet qu'en altérant la mesure... Vouloir faire l'éloge de la musique italienne en ce que la mesure y est toujours observée, c'est lui refuser l'expression[4]. » « Ces mouvements cadencés » ne peuvent être employés continûment que dans le genre comique, précisément parce qu'il n'a « presque jamais le sentiment pour objet »[5]. Si la rigueur de la mesure se relâche souvent dans la musique française, c'est que cette musique a pour « objet dominant... le sentiment, qui n'a point de mouvements déterminés, et qui par conséquent ne peut être asservi partout à une mesure régulière, sans perdre de cette vérité qui en fait le charme »[6].

1. Dans son *Dictionnaire de musique*, où il montre moins de parti pris que dans la polémique, Rousseau a parfaitement reconnu l'intérêt et l'originalité de la conception française : « Si la musique italienne tire son énergie de son asservissement à la rigueur de la mesure, la française cherche la sienne à maîtriser à son gré cette même mesure, à la presser, à la ralentir selon que l'exige le goût du chant ou le degré de flexibilité des organes du chanteur. » (Art. *Chronomètre.*) « Aussi l'ensemble de l'Opéra de Paris, où la musique n'a point d'autre mesure que celle du geste, serait-il ,à mon avis, ce qu'il y a de plus admirable en fait d'exécution. » (Art. *Exécution.*)

2. *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie* (1755), p. 24-25. Et Rameau ajoute peu après : « On s'aperçoit assez par tous les raisonnements de l'auteur qu'il n'est encore sensible qu'à la seule mesure. »

3. *Ibid.*, p. 26-27.

4. *Code de musique pratique* (1760), p. 170. De même, « les connaisseurs en musique » avoue Rousseau, objectent aux partisans du chronomètre « qu'il n'y a peut-être pas dans un air deux mesures qui soient de la même durée », et qu' « un musicien qui sait son art... chante ou joue plus ou moins lentement d'une mesure à l'autre, et même d'un temps et d'un quart de temps à celui qui le suit ». (*Dictionnaire de musique*, art. *Chronomètre.*)

5. *Observations sur notre instinct pour la musique* (1754), Préface, p. VIII-IX : « Le genre comique n'ayant presque jamais le sentiment pour objet, il est par conséquent le seul qui soit constamment susceptible de ces mouvements cadencés dont on fait honneur à la musique italienne, sans s'apercevoir cependant que nos musiciens les ont assez heureusement employés dans le petit nombre d'essais que la délicatesse du goût français nous a permis de risquer : essais où l'on a prouvé, en se jouant, combien il nous était facile d'exceller dans ce genre. » Et il cite, en note, deux opéras-comiques de Dauvergne, les *Troqueurs* et la *Coquette trompée.*

6. *Ibid.*, Préface, p. VII-VIII.

On voit donc que pour Rameau la mesure n'a pas en elle-même une grande signification expressive. Son expression est plutôt négative : elle est un ordre tout formel, qui permet de rendre plus sensible le désordre du sentiment. D'ailleurs, malgré la multiplicité des signes employés, toutes les mesures se réduisent à deux espèces : celle à deux temps et celle à trois temps [1]. Rameau ne semble pas s'être prononcé sur leur différence au point de vue de l'expression, bien que d'autres théoriciens n'aient pas hésité, à donner des précisions sur ce point. Lacombe affirme que « la marche inégale de la mesure à trois temps » convient aux passions vives, tandis que la mesure à deux temps exprime mieux les « sentiments doux et tranquilles » [2]. Il paraît bien difficile de généraliser cette affirmation sans être démenti par les faits. Toutefois, la mesure à trois temps ou ses dérivés a été souvent employée au XVIII[e] siècle, d'une manière systématique, pour les expressions véhémentes. Rameau fait un usage très fréquent du 6/8 (avec une articulation martelée), dans les airs de violence et de fureur [3].

Les changements de mesure que l'on rencontre souvent au cours du récitatif et de certains airs de chant n'ont pas par eux-mêmes une valeur expressive. Ils sont surtout destinés à suivre plus exactement les accents principaux de la déclamation [4], et à les faire coïncider avec les temps de la mesure qui sont considérés comme *bons* (le premier et le troisième temps des mesures binaires, et le premier des mesures ternaires). En effet, à l'époque de Rameau, « on distingue les temps de la mesure en *bons* et *mauvais* » [5]. Cette distinction, qui n'est pas dénuée de fondement, a du moins pour conséquence de donner aux syncopes et aux contretemps une signification plus marquée.

Les syncopes sont fréquemment employées par Rameau, tant dans les airs de chant que dans les symphonies, avec une intention expressive nettement intelligible. « Les syncopes, dit Lacombe, font beaucoup d'effet, surtout dans les gémissements [6]. » Les exclamations du récitatif (telles que *Ah ! Ciel ! Dieux !*

1. *Code de musique pratique*, 24

2. Lacombe. *Le spectacle des beaux-arts* (1761), p. 312-313. Sulzer, dans sa *Théorie générale des beaux-arts* (art. *Mesure*) est également de cet avis, tandis que F. de Castillon signale au contraire la « douceur naturelle » de la mesure à trois temps (*Supplément de l'Encyclopédie*, art. *Expression*).

3. *Hippolyte*, I, 4, 54, air de Phèdre (« Périsse la veine puissance ») ; II, 3, 86, air de Pluton, repris par le chœur (« Qu'à servir mon courroux tout l'enfer se prépare »). Cf. *Le Temple de la Gloire*, Prol., 1, 18, chœur de la suite de l'Envie (« Notre gloire est de détruire »).

4. Voir plus haut p. 136. Il faut noter à ce propos que lorsque la mesure à 2 alterne avec la mesure à 4/4 (notée C), elle doit être interprétée comme une mesure à 2/4 et non à 2/2, c'est-à-dire que les valeurs doivent y être réduites de moitié. De même, dans des cas analogues, la mesure à 3 est une mesure à 3/4, à moins qu'elle ne soit notée 3/2.

5. *Code de musique pratique*, 70-71.

6. *Le spectacle des beaux-arts* (1761), p. 317.

(*Quoi ! Non !*) sont généralement soulignées par des syncopes, selon un usage déjà courant chez Lully. On a vu également le parti que Rameau a tiré de ce procédé pour donner plus de vivacité aux répliques du dialogue. Dans la musique instrumentale, il a souvent recours à la syncope, comme ses devanciers, dans les danses de mesure ternaire ou composée [1]. Et il n'hésite pas devant certains déplacements de rythme beaucoup plus exceptionnels, quand son inépuisable fantaisie le lui suggère. La signification expressive de la syncope est particulièrement claire dans certains fragments instrumentaux de caractère dramatique, tels que le prélude de l'admirable récitatif accompagné de Thésée, « A punir un ingrat d'où vient que je balance ? » [2]. Les contretemps sont employés à peu près de la même manière. Ils apparaissent en outre dans des figurations propres à la musique instrumentale, notamment à la fin d'un dessin rapide qui est brusquement interrompu après la dernière note d'un temps faible [3]. Les syncopes et les contretemps doivent une partie de leur effet au sentiment de la mesure ; mais ils manifestent surtout l'indépendance du rythme.

Le *rythme* proprement dit est, chez Rameau, d'une originalité et d'une variété prodigieuses. On a pu s'en rendre compte dans bon nombre des exemples musicaux qui ont été cités au cours de cette étude, notamment pour les airs de danse. L'expression du rythme se confond intimement avec celle de la mélodie. Cependant, il n'est pas impossible d'en discerner les caractères spéciaux. Le prologue de *Zaïs* montre bien le parti que Rameau sait tirer du rythme pour les symphonies descriptives : les différentes phases de la formation des mers sont marquées par des changements de rythme très nets, soulignés et expliqués par les paroles d'Oromasès [4]. Dans la musique vocale, où le rythme dépend surtout de la déclamation, les syncopes, les contretemps, les tenues, le débit égal ou saccadé, sans compter la liberté de certaines vocalises, sont les principales occasions de l'expression rythmique. Mais c'est naturellement dans la musique instrumentale, symphonies et accompagnements, que l'on peut saisir sur le vif les procédés de ce mode d'expression.

La division du temps en parties égales, surtout si elle se poursuit pendant

1. *Castor*, IV, 2, 161-162 (1er et 2e passepieds) ; *Indes galantes*, II, 5, 140-141 (*Loure en rondeau*).

2. *Hippolyte*, III, 9, 150. Cf. *Zoroastre*, IV, 1, 168, prélude du monologue d'Abramane (« Cruels tyrans qui régnez dans mon cœur ») ; *Naïs*, Ouverture, p. 3 (attaque des Titans) ; *Acante et Céphise* (seconde version), III, 1, p. 132-133 de la partition d'orchestre manuscrite (« ritournelle » véhémente du chœur des Aquilons qui enchaînent Acante et Céphise).

3. *Indes galantes*, III, 8, 219 (*Orage*). Des contretemps analogues se rencontrent aussi dans les accompagnements. (*Castor*, III, 1, 110 et III, 3, 117).

4. *Zaïs*, Prol., 1, 19. « On découvre dans l'éloignement des torrents impétueux qui se précipitent, ils se réunissent dans la plaine, et ils forment une mer dont les flots viennent se briser contre un rivage couvert de fleurs et d'arbres naissants. »

plusieurs temps, fournit plusieurs figures rythmiques d'une signification assez claire. Les notes répétées, formant un trémolo plus ou moins rapide, évoquent souvent l'idée de tremblement [1]. Une oscillation persistante de deux croches à distance de tierce ou de quarte renforce l'effet du trémolo de doubles croches dans le *Tremblement de terre* de l'acte des *Incas* [2]. Les fleuves et les ruisseaux sont figurés, comme on l'a vu, par des notes égales en succession diatonique. De même, l' « image du sommeil, du repos, de la paix de l'âme, se peint volontiers avec des notes égales, qui ne marchent ni vite ni lentement » [3]. La division binaire, en croches, doubles croches ou triples croches, est naturellement la plus fréquente. La division ternaire, formant triolets ou sextolets, se rencontre aussi assez couramment. On trouve même, d'une manière exceptionnelle, la division du temps en cinq, sept ou dix notes égales [4].

La division du temps en parties inégales correspond à des expressions plus énergiques. Le rythme pointé est alors si fréquent dans la musique française, qu'il est d'usage de l'appliquer, malgré la notation, à toute suite de croches se succédant par degrés conjoints, à moins que le compositeur n'ait marqué expressément l'indication « Notes égales» [5]. Ce rythme, dit Castillon, « a quelque chose de plus sombre, si le mouvement est triste ; quelque chose de plus fier, si le mouvement est plus vif » [6]. Certains rythmes saccadés, formés par un groupe de notes rapides aboutissant à un arrêt, expriment la violence ou l'acharnement : il en est ainsi dans les danses de démons et dans l'accompagnement ou les interludes des récitatifs pathétiques [7]. Des tours analogues révèlent parfois aussi une intention burlesque, comme on peut s'en rendre compte par maint passage de *Platée* ou des *Paladins*.

La division du temps, qu'elle soit égale ou inégale, peut se reproduire iden-

1. *Hippolyte*, 1, 4, 54, après les mots « Tremblez ! » (récitatif de Phèdre) ; *Castor*, V, 4, 195, accompagnement des mots de Castor, « Je sens trembler la terre ». Nous avons déjà mentionné ce procédé à propos des vocalises (Voir p. 459). — Cf., dans Lully, le fameux chœur des « Trembleurs », au début du 4e acte d'*Isis* (chœur de peuples des climats glacés).

2. *Indes galantes*, II, 5, 147-149.

3. Rousseau, *Dictionnaire*, art. *Expression*.

4. *Indes galantes*, II, 2, 114-115 (division par cinq) ; *Anacréon* (1757), 4, 78, *Sarabande* (division par sept) ; *Indes galantes*, I, 1, 49 (division par dix). Les pièces de clavecin contiennent des exemples, de division du temps en sept et en neuf (*Sarabande*, p. 66), et même en treize (*Les trois mains*, p. 68-71).

5. Cette mention se trouve par exemple dans *Castor*, II, 5, 100 (air d'une Suivante d'Hébé). Sur cet usage du rythme pointé, voir Couperin, *l'Art de Toucher le clavecin* (1717), p. 39 ; ***** *La musique théorique et pratique dans son ordre naturel* (1722), p. 27-28 ; et Rousseau, *Dictionnaire* (art. *Pointer*).

6. *Supplément de l'Encyclopédie*, art. *Expression*.

7. *Hippolyte*, II, 3, 93 (1er *air infernal*) ; V, 1, 190, accompagnement du récitatif de Thésée « Grands dieux ! de quels remords je me sens déchirer ! » (Le rythme semble peindre le déchirement du remords.) Cf. *Indes galantes*, II, 8, 165, récitatif accompagné d'Huascar « Déchirez le sein de la terre ».

tiquement pendant plusieurs temps successifs, ou, au contraire, varier plus ou moins d'un temps à l'autre. Dans le premier cas, l'effet d'un rythme caractéristique se prolonge et se fortifie par la répétition, comme il arrive pour certains passages en valeur pointée. Dans le second cas, l'instabilité du rythme produit, suivant les circonstances, une impression de variété, d'agitation ou de désordre passionné. « Quand la douleur est vive ou qu'il se passe dans l'âme de grands combats, la parole est inégale, elle marche alternativement avec la lenteur du spondée et avec la rapidité du pyrrhique, et souvent s'arrête tout court, comme dans le récitatif obligé. C'est pour cela que les musiques les plus expressives, ou du moins les plus passionnées, sont communément celles où les temps, quoique égaux entre eux, sont le plus inégalement divisés [1]. » Rameau excelle dans ces rythmes heurtés, déchiquetés, qu'il emploie avec une parfaite aisance non seulement dans les récitatifs accompagnés pathétiques, mais aussi dans certains airs de danse caractérisés. Plusieurs de nos exemples musicaux l'ont déjà montré suffisamment. Contentons-nous de citer encore ce début de l'air *Pour le Génie de Mars* dans *les Fêtes d'Hébé* [2] :

On peut également considérer comme une manifestation du rythme la suspension complète de la mélodie, soit par une tenue sur une même note, soit par un silence prolongé.

Les tenues sont d'un usage fréquent dans la musique du XVIII[e] siècle. Elles servent surtout à évoquer les idées de durée, d'éternité, de repos. On en trouve déjà quelques-unes chez Lully avec cette signification [3]. Mais c'est seulement vers la fin du XVII[e] siècle que l'emploi des tenues se généralise en France, sous l'influence des œuvres italiennes. Dès 1707, Grimarest se plaint que nos compositeurs se croient obligés de mettre des roulades sur les mots *coulez, volez*, « des tenues sur les suivants, *éternelle, repos* » [4]. Rameau, comme Bach, observe fidèlement cet usage qui correspond d'ailleurs à une tendance assez naturelle de l'expression musicale [5]. En outre, sans perdre de vue les exigences de l'ex-

1. Rousseau, *Dictionnaire*, art. *Expression.*

2. II, 5, 152. Cf. *Indes galantes*, IV, 3, 238, prélude et accompagnement de l'air de Damon sur l'inconstance.

3. *Psyché*, V, 4, 226, « on y *dort* » ; *Isis*, I, 1, 61, « que vous êtes *lente* »; I, 2, 63, « du re*pos* ».

4. *Traité du récitatif*, p. 210. Sur l'emploi des tenues dans la musique italo-allemande de la même époque, voir Pirro, *L'esthétique de J.S. Bach*, p. 88 et 93.

5. *Hippolyte*, Prol., 1, 10, « des douceurs éter*nelles* » (air de Diane) ; I, 2, 39, « Hippolyte amoureux m'occupera sans *cesse* » (air d'Aricie) ; *Indes galantes*, I, 6, 97, « un aussi doux re*pos* » ; III, 7, 196 et IV, 6, 254, « à ja*mais* ». — Cf. le début de l'ariette de Pygmalion, « Règne Amour », cité plus haut p. 233. (Ici, la tenue se termine par une vocalise.)

pression, il ne manque pas d'utiliser les ressources que la tenue offre à la polyphonie, soit dans les ensembles vocaux, soit dans les airs à accompagnement mélodique. Il a signalé lui-même combien ces notes immobiles se prêtent à la figuration des autres parties de l'harmonie. « Une note qui tient pendant quelques mesures, ou qui s'y répète, demande volontiers qu'on y varie l'harmonie par des chants agréables, et surtout analogues au dessin du sujet, encore plus à l'expression [1]. »

Les silences prolongés constituent un procédé expressif employé depuis longtemps par les compositeurs et recommandé par les théoriciens dès le XVI[e] siècle [2]. Certains contemporains de Rameau l'ont signalé à leur tour avec assez de finesse. « Les soupirs qui interrompent le son doivent être fréquents dans les fortes passions pour marquer leur désordre... Un silence dans toutes les parties de la musique est quelquefois très pathétique [3]. » Rameau a fait un emploi fort ingénieux et parfois saisissant des silences prolongés. Tantôt, la notation musicale suffit à les indiquer : par exemple, vers la fin du quatuor des *Indes galantes* (III, 7, 196), on trouve un silence général d'une mesure et un temps après les mots « à jamais ». Tantôt, Rameau souligne son intention par une indication appropriée, telle que « silence », ou « petit silence » [4]. Sur une partition de *Dardanus*, il a ajouté de sa main l'indication « grand silence » [5]. D'ailleurs, le silence prolongé, que nous avons considéré comme un aspect du rythme, pourrait être aussi envisagé comme un ralentissement du mouvement.

Au rythme se rattache par un lien tout naturel le mouvement, qui doit cependant en être distingué. Les rapports abstraits qui définissent le rythme ou la mesure sont indépendants du mouvement : ils demeurent identiques si on le fait varier. Mais ni un rythme ni une mesure ne sont suffisamment déterminés pour l'exécution, si l'on ignore le degré de vitesse qu'il faut leur donner. C'est du mouvement qu'ils tiennent leur existence concrète et une bonne part de leur expression.

1. *Code de musique pratique*, 98. L'ariette de *Zoroastre* « Aimez-vous sans cesse » (II, 4, 74) est caractéristique à cet égard. — Aux tenues se rattache l'usage du point d'orgue, qui est employé quelquefois par Rameau pour souligner la fin d'une phrase, généralement dans une intention de solennité. Voir par exemple *Zoroastre*, V, 3, 26, « Nous jurons d'obéir à vos commande*ments* » (*Petit chœur*).

2. V. Pirro, *L'esthétique de J.S. Bach*, 112-113, et 263-265.

3. Lacombe, *Le spectacle des beaux-arts* (1761), p. 317-319. D'ailleurs, il met en garde les musiciens contre l'abus de ce procédé.

4. *Zoroastre*, I, 2, 23 (récitatif d'Erinice) et I, 1, 13 (réc. de Zopire). Dans *les Boréades* (IV, 3, réc. d'Abaris), on trouve, entre deux notes qui ne sont séparées par aucune figure de silence, cette curieuse mention : « Petit silence de réflexion ».

5. Partition moitié manuscrite et moitié gravée, appartenant à la Bibliothèque de l'Opéra (Réserve, 145). II, 4, 163, après le trémolo des cordes qui suit les mots « Vous pouvez d'un seul mot ébranler l'univers ».

Cette parenté d'idées a fait souvent confondre le mouvement avec la mesure, comme il est arrivé pour le rythme. Et Rameau tout le premier, avec son style souvent impropre, a donné dans cette confusion. Il faut y prendre garde, si l'on veut comprendre les passages, importants pour notre étude, où il laisse entrevoir ses idées sur la puissance expressive du mouvement. C'est, à n'en pas douter, du mouvement qu'il veut parler, lorsqu'il dit que la simple mélodie « a moins d'empire que la *mesure*,... ce qu'on peut aisément éprouver d'ailleurs, en exécutant lentement un air qui aura réjoui par sa gaîté »[1]. De même, le passage suivant sur la mesure se rapporte à la fois au rythme qui la remplit et plus encore au mouvement qui l'anime : « La mesure a tant de force dans la musique, qu'elle est seule capable d'exciter en nous les différentes passions que nous venons d'attribuer aux autres parties de cet art. Sans elle, toutes nos expressions deviendraient languissantes et sans fruit ; nous pouvons dire qu'elle est naturelle à un chacun ; elle nous entraîne, comme malgré nous, à suivre son mouvement, et l'on ne peut y être insensible sans quelque accident extraordinaire[2]. » Inversement, Rameau désigne parfois par le terme général de « mouvement » l'ensemble du rythme, de la mesure et du mouvement proprement dit. Il écrit, par exemple, dans le *Traité de l'harmonie :* « Les paroles que l'on met en musique ont toujours une certaine expression, soit triste, soit gaie, que l'on ne peut se dispenser de rendre, tant par le chant, et par l'harmonie, que par le mouvement ;... le mouvement ne devant point changer, excepté que le sens de la parole ne le demande[3]. »

Rameau, sans y insister d'une manière particulière, reconnaît donc l'importance du mouvement comme moyen de l'expression. Elle n'était d'ailleurs contestée par personne, et tout le monde était à peu près d'accord sur la signification expressive des divers degrés de vitesse ; « le triste et le lugubre étant naturels aux mouvements lents ; le tendre et le gracieux aux mouvements lents et gais (*sic*) ; le furieux aux mouvements très vifs, etc. »[4]. Tout au plus les bouffonnistes reprochaient-ils à la musique française d'employer trop exclusivement les mouvements lents dans les expressions « pathétiques »[5]. Ce reproche, qui se rattache à la querelle de la mesure, vise notamment l'opéra de Rameau. Sans l'avoir mérité autant que d'autres musiciens français, Rameau a certaine-

1. *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie* (1755), p. 44. Il y a, à vrai dire, dans les signes de mesure, une certaine indication de mouvement, mais extrêmement vague. Par exemple les signes 3/2, 3/4, 3/8 indiquent un mouvement de plus en plus rapide.

2. *Traité de l'harmonie*, 150.

3. P. 162-163. Et dans le *Nouveau système de musique théorique* (1726) : « ... la modulation doit beaucoup contribuer à la force de l'expression ; sans en bannir, pour cela, ni le mouvement, ni les progrès arbitraires du chant ». (p. 43).

4. Rameau, *Traité de l'harmonie*, 153.

5. « Les Français croient que tout ce qui est lent est *pathétique*, et que tout ce qui est *pathétique* doit être lent ». (Rousseau, *Dictionnaire de musique*, art. *Pathétique*).

ment manifesté, dans les monologues dramatiques, une prédilection pour les mouvements lents, qui se prêtent mieux que les autres aux altérations expressives de la mesure.

Il est généralement précis dans l'indication des divers mouvements, sauf dans les cas où le texte est suffisamment clair. Et, malgré la mode de l'italianisme, il conserve presque toujours, pour les désigner, l'usage des termes français, *lent*, *modéré*, *gracieux*, *gai*, *vif* ou *vite*, qui correspondent, dans l'ordre de rapidité croissante, aux termes italiens *largo*, *adagio*, *andante*, *allegro*, *presto* [1]. Il connaît d'ailleurs fort bien les termes italiens, qui s'étaient répandus en France depuis le début du siècle, et qu'il mentionne dès 1722 dans son *Traité de l'Harmonie* [2]. Mais ce n'est qu'exceptionnellement, et surtout vers la fin de sa vie, qu'on en rencontre dans ses partitions [3]. Sans compter les indications de nuances, dont nous parlerons plus loin, Rameau emploie encore, comme la plupart des musiciens de son temps, quelques autres indications françaises de mouvement, telles que *gravement*, *largement*, *sans vitesse*, *animé*, etc.

Mais c'est surtout dans les oppositions de mouvement que se manifestent les intentions expressives. L'alternance des indications *Lent* et *Vite*, ou d'autres analogues, est fréquente chez Rameau, et toujours avec une signification évidente. Par exemple, dans le chœur de *Castor* « Que l'enfer applaudisse à ce nouveau revers », le mouvement passe du *Vite* au *Lent* toutes les fois qu'apparaît la phrase « Qu'une ombre plaintive en jouisse » [4]. Parfois, cette opposition de mouvement n'est indiquée que par la valeur des notes. Tels sont les deux dessins caractéristiques, l'un en croches, l'autre en blanches, dont l'alternance forme l'*Air pour les amants qui suivent Bellone et pour les amantes qui tâchent de les retenir* [5].

Le ralentissement du mouvement est recommandé par Rameau pour mettre en relief une intention expressive, généralement traduite par l'harmonie, au cours d'un morceau rapide. « Dès qu'il s'agit de peindre une situation dans une mélodie dont la vivacité doit répondre à un caractère vif, gai, bouillant, effréné, si l'on n'y ralentit pas le mouvement, ou du moins si l'on ne donne pas à la note, sur laquelle l'expression doit se faire sentir, une valeur double, triple, quadruple, et même plus, de celle qu'exige le courant du chant, l'effet est mau-

1. V. Rousseau, *Dictionnaire*, art. *Mouvement*.

2. P. 152. On les trouve déjà en 1703 dans le *Dictionnaire de musique* de Brossard.

3. Le terme *andante* se rencontre plusieurs fois dans la partition gravée de *Platée* (I, 4, et II, 3), publiée en 1749, puis dans *Acante et Céphise* (I, 2, 22 ; II, 6, 80) et dans *les Boréades* (II, 6). — On a vu, au contraire, que Rameau emploie l'indication *da capo*, ou même *da capo al segno*, dès ses premières œuvres.

4. *Castor*, I, 4, 51 Cf. III, 3, 116-118, récitatif accompagné de Télaïre (opposition répétée de *Vite* et de *Plus lent*).

5. *Indes galantes*, Prol., 3, 26.

vais : ce que l'on reconnaîtra dans tous les morceaux de musique où se trouvent quelques traits sensibles d'une expression marquée »[1]. Le ralentissement est aussi employé par Rameau pour souligner une phrase importante[2], et, selon l'usage courant, pour le dernier membre de phrase d'un morceau, soit au moment de la conclusion tonale, soit immédiatement après, sous forme de coda.

Les gradations de mouvement, comportant une progression à plusieurs stades dans le sens de l'animation ou du ralentissement, ne sont représentées que par de très rares exemples. On trouve dans un air de Zéphyre les trois indications successives : *Un peu lent*, *Un peu gai*, *Vivement*[3]. Mais le plus souvent, Rameau se contente de la simple opposition des deux termes *Vite* et *Lent*, ou *Plus vite* et *Plus lent*.

A côté des nuances de mouvement, les nuances d'intensité sont un précieux élément d'expression, que Rameau n'a pas manqué d'utiliser. On sait que les esthéticiens modernes ont désigné par le nom commode de *dynamique* ces différences de force dans la production des sons. « La différence... du doux et du fort », comme dit Rameau[4], est un des procédés expressifs les plus élémentaires de la musique ; mais elle est aussi un des plus irrésistibles, et elle produit un effet assuré sur les auditeurs les plus grossiers. Tous les musiciens s'en sont servis depuis que la musique existe. Pourtant ils ne l'ont pas toujours employée d'une manière systématique, et ce n'est qu'à une époque relativement récente qu'ils ont pris l'habitude de l'indiquer en détail sur les partitions. Les indications d'intensité sont encore assez rares dans les œuvres de Lully et des musiciens français de son temps. Ce n'est qu'au début du XVIII[e] siècle qu'elles se multiplient dans les partitions françaises, sous l'influence des Italiens, qui avaient poussé beaucoup plus loin que nous la pratique continue du *forte-piano*[5]. Rameau, dès ses premières œuvres, indique avec un soin tout particulier les principales variations d'intensité, et ces nuances, comme celles de mouvement, deviennent de plus en plus fréquentes sur ses partitions, au cours de sa

1. Rameau, *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*, 49-51.

2. *Indes galantes*, Prol., 1, 7 (air d'Hébé), *Un peu plus lent* (pour la phrase : « Les doux instants que vous donne l'Amour, Vous sont plus chers encore ») ; *Hippolyte*, II, 4, 104-106 (chœur des divinités infernales) : la mesure 3/2 succède plusieurs fois à la mesure 3 sur les mots « Mais on ne *peut en revenir* ».

3. *Zéphyre*, 3, 278, air de Cloris (« Sous cet air séduisant »). L'air se termine par une dernière nuance : *Avec sentiment.* (Nuance d'expression plutôt que de mouvement, mais qui comporte néanmoins un ralentissement.)

4. *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*, 27.

5. « *Forte-piano*, substantif italien composé, et que les musiciens devraient franciser, comme les peintres ont francisé celui de *chiar'oscuro*, adoptant l'idée qu'il exprime. Le *forte-piano* est l'art d'adoucir et de renforcer les sons dans la mélodie imitative, comme on fait dans la parole qu'elle doit imiter. » (Rousseau, *Dictionnaire de musique.*)

carrière. Il y attachait la plus grande importance dans l'exécution, comme en témoignent plusieurs annotations autographes des exemplaires utilisés par l'orchestre de l'Opéra [1]. Il se sert le plus souvent, pour ces indications, des deux termes français de *doux* et de *fort*.

Les variations d'intensité se manifestent soit brusquement, soit progressivement. Il faut donc distinguer les oppositions et les gradations de sonorité.

Les oppositions de sonorité sont indiquées par l'alternance des termes *doux* et *fort*. Par exemple, la chaconne d'*Hippolyte* contient treize indications contraires en sept mesures à trois temps [2]. Parfois l'opposition est moins marquée, et le terme *fort* est remplacé par *à demi-jeu*, qui est à peu près l'équivalent de *mezzo forte* [3]. Si l'opposition se produit entre deux passages identiques, dont le second est la répétition complète ou partielle du premier avec une moindre intensité, on est en présence du procédé de l'*écho*, si fréquent dans toute la musique ancienne, et qui est sans doute originaire d'Italie. On trouve aussi dans quelques passages une sorte de double écho, par l'emploi successif des trois nuances : *fort*, *à demi-jeu* et *doux* [4].

Les gradations de sonorité correspondent à ce qu'on a appelé depuis le *crescendo* et le *diminuendo* [5]. Mais tandis que ces derniers impliquent en même temps une variation de mouvement, les gradations indiquées dans les partitions de Rameau se rapportent seulement à l'intensité. Elles sont indiquées de diverses manières : ou bien Rameau écrit en toutes lettres l'indication *en enflant le son* ou *enflez*, *en adoucissant* ou *adoucissez* [6] ; ou bien il se sert de deux signes assez analogues à ceux d'aujourd'hui [7] :

1. Par exemple dans la partition de *Dardanus* conservée à la Bibliothèque de l'Opéra (Réserve, 145) : « Songez à bien faire adoucir les violons, souvent ils sont trop fort » (IV, 2, 271, en marge de l'air de l'Amour) ; « Ayez grand soin de recommander les doux » (IV, 3, 299, pour le *Bruit de guerre*) ; « Recommander la douceur aux bassons » (dernière page de la partition, en marge de la chaconne finale).

2. V, 8, 224. Cf. *Fêtes d'Hébé*, III, 7, 254 (2e passepied).

3. *Zaïs*, II, 3, 178-179 (air de Cindor); *Anacréon* (1754), 1, 6 (*Prélude gai et enjoué*) ; *Les Paladins*, I, 1, 11-12 (Ariette vive d'Argie). On trouve aussi quelquefois l'abréviation *à demi* (*Acante et Céphise*, I, 2, 21, et *passim*).

4. *Zaïs*, IV, 6, 386, Air pour les Sylphes (milieu de B). — L'opposition de sonorité se présente dans certains cas entre deux parties harmoniques simultanées, lorsque l'une doit ressortir davantage que l'autre. Voir l'exemple de *Zoroastre* cité p. 195.

5. Le terme de *crescendo* commence à se répandre en France vers 1750. Voir Lacombe, *Le spectacle des beaux-arts* (1761), p. 318.

6. *Fêtes d'Hébé* (seconde version), II, 2, *412* ; *Zoroastre*, V, 5, 247 et *passim* ; *Indes galantes*, II, 5, 152 (vers la fin de la symphonie du tremblement de terre). — Dans le tremblement de terre des *Indes galantes* (II, 5, 149), Rameau a marqué aussi la gradation de sonorité par les trois indications successives : ***P***, ***più F*** et ***FF***.

7. Ces signes sont fréquents dans la seconde version de *Zoroastre* (1756). M. Carl

Parfois même ces signes sont accompagnés par un complément d'explication. Par exemple, vers la fin de l'ouverture des *Boréades*, le signe du *diminuendo* est commenté par la curieuse indication : « Adoucir toujours en mourant »[1]. Dans le prologue de *Zaïs*, la peinture de l'*Aurore* est constituée presque uniquement par une gradation de sonorité : « Chaque instrument, lit-on sur la partition, entre ici un temps après l'autre, d'abord doux, puis en enflant insensiblement, jusqu'au plus fort[2]. » La fréquence et la variété des indications relatives à l'intensité montrent bien que Rameau appréciait toute la valeur des nuances dynamiques. Sans doute l'emploi de ces nuances se multipliera et se perfectionnera encore par la suite. Mais il serait très injuste de dire avec Chabanon que « les nuances du doux au fort, continuellement et graduellement ménagées, sont... des finesses de l'art, dont Rameau faisait peu d'usage »[3].

Il faut signaler enfin quelques nuances d'un autre caractère, qui se rapportent, non pas au mouvement ni à l'intensité, mais à la qualité même et, pour ainsi dire, au contenu de l'expression. Quand le mouvement et l'intensité sont déterminés, il ne reste plus, nous dit Rameau lui-même, « qu'à ajouter certains termes plus expressifs, comme *tendrement*, *gracieusement*, *détaché*, *lié*, *louré*, etc., aux mouvements où ces expressions conviendraient »[4].

Parmi les nuances de ce genre, certaines sont relatives au mode d'exécution, telles que *lié*, *louré*, *marqué*, *détaché*[5]. Mais les plus curieuses sont celles qui se rapportent au caractère même du morceau : *tendre*, *gracieux*, *enjoué*, *fier*, *majestueux*, *hardiment*, *pompeusement*[6]. On trouve aussi parfois des indications plus particulières, comme *en sentiment*[7], *ironique*[8], *avec toute la tendresse pos-*

Mennicke les a signalés dans l'ouverture d'*Acante et Céphise* (1751). (Voir Rolland, *Haendel*, p. 202, n. 1). Mais ils se trouvent déjà dans le *Tonnerre* du 1er acte d'*Hippolyte* (partition gravée de 1733).

1. Partition autographe (*Ouverture*, 3e morceau).

2. *Zaïs*, Prol., 1, 28.

3. *Sur la musique, à l'occasion de Castor* (*Mercure*, avril 1772, I, 161).

4. *Traité de l'harmonie*, 152.

5. *Hippolyte*, V, 7, 209 (*Très vite et lié*) ; *Fêtes de Polymnie*, Prol., 3, p. 435 de l'Appendice (*Louré*) ; *Hippolyte*, III, 9, 151 (*Marqué, sans vitesse*) ; *Platée*, I, 4, 84 (*Marqué et détaché*) ; *Fêtes d'Hébé*, I, 3, 62 (*Très vite et détaché*) ; *Indes galantes*, I, 6, 92 (*Lourdement*).

6. *Anacréon*, 1, 6 (*Prélude gai et enjoué*) ; *Castor*, I, 4, 48 (*Grave et fier*) ; *Indes galantes*, Prol., 2, 18 (*Fièrement*) ; *Castor*, II, 4, 83 (*Majestueusement*) ; *Fêtes d'Hébé*, II, 8, 176 (*Air majestueux*) ; *Castor*, I, 4, 47 (*Hardiment*) ; *Zaïs*, I, 2, 95 (*Pompeusement* ; exemple cité p. 192). Les indications *tendre* et *gracieux* sont courantes dans toute la musique du temps.

7. *Zoroastre* (version 1756), V, 4, p. 245 et 248 de la partition manuscrite (opposé à *animé*) ; *les Boréades*, III, 4, récitatif d'Abaris (sur les mots « Dût-elle me coûter la vie »). Cf. *Zéphyre*, 3, 279 (*Avec sentiment*).

8. *Les Paladins*, III, 3, 144 (*Air ironique*).

sible[1], *très vif en peignant néanmoins le sentiment amoureux*[2], ou comme ces curieux commentaires qui apparaissent dans *Platée* : *en pindarisant, en gracieusant, avec feu, faisant l'agréable*[3]. Rameau se complaît à préciser par des mots, quand il le juge nécessaire, le caractère de tel ou tel passage, notamment dans le récitatif. Les indications de ce genre se multiplient dans les œuvres postérieures à 1750. On en trouve un exemple frappant dans un récitatif narratif de la seconde version de *Zoroastre*[4] :

(Posément)
Au milieu de son peuple, et charmant tous les cœurs,
(Un peu animé)
Amélite en ces lieux au trône était conduite
(Gracieux)
Par des chemins semés de fleurs.
(Très animé)
Tout-à-coup l'air s'agite;
Un tourbillon de feux
Entre elle et nous se précipite
Et, plus prompt que l'éclair,
(En sentiment)
la ravit à nos vœux.

Ces nuances minutieuses achèvent de montrer que Rameau était loin d'être indifférent au contenu dramatique des scènes qu'il avait à mettre en musique. Pour compléter cet examen des différents moyens d'expression utilisés par Rameau, il reste encore à étudier ceux qui se rattachent à l'emploi des instruments.

IV. — INSTRUMENTATION ET ORCHESTRATION

Sur les différents instruments de l'orchestre et sur leur emploi expressif au théâtre, Rameau ne nous a à peu près rien dit dans ses ouvrages théoriques. Au moment du *Traité de l'harmonie* (1722), il ne paraît guère préoccupé de la question des timbres. Dans les *Principes de composition* qui forment l'objet du livre III, il se contente d'indiquer les « parties instrumentales » nécessaires

1. *Les Paladins* (Manuscrit de la Bibl. de l'opéra), I, 2, 27-28.
2. *Les Paladins* (même manuscrit), I, 2, 25.
3. *Platée*, I, 3, 71 (l'édition Durand a remplacé *en pindarisant* par *avec affectation*) ; I, 3, 72 ; I, 4, 83 ; I, 4, 82, et I, 5, 94. Indications du texte musical et non du livret.
4. Version 1756, V, 4, p. 244-245 de la partition manuscrite (récitatif de Céphise). Le début est en récitatif simple ; la seconde partie en récitatif accompagné. (« Tout à coup l'air s'agite. ») La musique se modèle très heureusement sur le caractère des paroles.

à l'harmonie, et, après quelques mots sur l'étendue du violon, il ajoute : « ... pouvant faire exécuter sur le violon toute sorte de musique en général, l'on peut par conséquent se passer des autres instruments, dont les connaissances nécessaires aux compositeurs s'acquièrent par le seul récit des personnes qui en possèdent la pratique »[1].

Toutefois, avant d'aborder l'opéra, il avait dû approfondir pour son propre compte ces « connaissances » et fréquenter beaucoup d'instrumentistes, car il montre, dès *Hippolyte et Aricie*, une réelle maîtrise à cet égard. Il a sans doute tiré quelque profit de sa collaboration au Théâtre de la Foire, dont l'orchestre restreint était cependant assez complet[2]. Plus tard, il s'est trouvé dans des conditions excellentes pour expérimenter l'effet des sonorités, soit à l'Opéra même, où il surveilla tant de répétitions, soit chez La Pouplinière, qui possédait un orchestre de premier ordre et qui était à l'affût de toutes les nouveautés instrumentales[3]. D'ailleurs, pendant la période qui sépare la mort de Lully des débuts de Rameau à l'Opéra, les compositeurs français, ou du moins certains d'entre eux, paraissent manifester un intérêt croissant pour les recherches de timbre. Destouches plus encore que Campra, et aussi des musiciens de moindre renommée, comme Colasse, Marais, Jean-Ferry Rebel, Clérambault, révèlent parfois un souci assez nouveau de la couleur instrumentale et une ingéniosité de combinaison dont Rameau a certainement fait son profit.

Il n'est pas douteux que Rameau a donné à cette partie de l'art une attention particulière. On le sent bien par les retouches de détail qu'il a faites à l'occasion des reprises, ainsi que par certaines annotations autographes qui nous ont été conservées sur les partitions employées à l'Opéra. La simple lecture de ses œuvres suffit à montrer qu'il considère le choix des timbres comme une ressource non négligeable de l'expression. Pour la commodité de l'analyse, il convient d'envisager séparément l'*instrumentation*, c'est-à-dire l'emploi expressif des divers instruments utilisés, et l'*orchestration*, c'est-à-dire la manière dont ces instruments se combinent entre eux pour produire certains effets d'ensemble.

L'INSTRUMENTATION

Tous les contemporains de Rameau reconnaissent l'importance du choix des instruments comme moyen de l'expression dramatique. « Les anciens, écrit

1. *Traité de l'harmonie*, 176.

2. Il comprenait, au moment où Rameau l'utilisa, une quinzaine de musiciens (V. Cucuel, *Les créateurs de l'opéra-comique français*, 45-46 et 50-51). Celui de la Comédie Italienne était à peu près de la même importance.

3. L'orchestre de La Pouplinière était déjà pourvu de harpes, de cors et de clarinettes avant l'arrivée de Stamitz à Paris (1754). V. Cucuel, *La Pouplinière...*, 324.

Cahusac, avaient une singulière attention à employer des instruments différents à mesure qu'ils introduisaient sur la scène de nouveaux caractères... A leur exemple, dans les grands ballets exécutés dans les différentes cours d'Europe, on a eu l'attention de mêler dans les orchestres les instruments convenables aux divers caractères qu'on a voulu peindre [1]. » Une longue tradition a fixé la signification habituelle des principaux timbres, et l'on serait choqué si ce caractère consacré des divers instruments n'était pas généralement observé. Mais, sans parler des instruments plus modernes qui modifient peu à peu la physionomie de l'orchestre, le compositeur peut varier et enrichir ces ressources expressives par quelques innovations personnelles, et Rameau ne se l'est pas interdit.

L'orchestre dont dispose Rameau à l'Opéra comprend tout au plus une cinquantaine de musiciens. Le nombre n'a guère varié depuis la mort de Louis XIV, bien que la répartition ait subi, pendant la carrière de Rameau, des modifications assez fréquentes. Il y a 46 exécutants en 1713 [2] et 47 en 1760 [3]. « Au premier du mois de juillet 1756 », l'année même de la reprise de *Zoroastre*, cet orchestre est ainsi composé [4] : 1 Clavecin ; 4 « Basses du petit chœur », dont un instrumentiste sert aussi « pour la musette et le tambourin » ; 16 Violons, dont un sert aussi « pour battre des timbales » ; 8 « Basses du grand chœur » ; 6 « Quintes », dont un instrumentiste sert aussi « pour la musette » ; 4 Hautbois ; 2 Flûtes ; 5 Bassons ; 1 Trompette. En tout 47 musiciens, plus le « Batteur de mesure ». Cette liste ne mentionne pas les cors, qui sont pourtant employés par Rameau depuis ses débuts. Ces instruments étaient sans doute joués par des surnuméraires. Mais, en 1760, l'Opéra possédera « deux Cors-de-chasse » attitrés.

Ce qui donne à cet orchestre un aspect un peu archaïque, c'est la présence à peu près constante du clavecin, qui domine dans les récitatifs simples, et qui se fait encore assez nettement sentir dans plusieurs ensembles instrumentaux. Le claveciniste exécute de la main gauche la partie de « basse-continue », chiffrée s'il y a lieu, et réalise les accords avec la main droite. Cette partie de basse est d'ailleurs doublée par un petit nombre d'instruments à

1. Art. *Ballet* de *l'Encyclopédie*. — Cf. Avison, *An essay on musical expression*, 2e édition (1753), p. 112 (« different instruments have also a different expression peculiar to them »). De même Algarotti exprime le vœu « che ciascuna qualità di strumenti convenisse all'indole delle parole... e che eglino entrassero a luogo a luogo dove più lo richiedesse l'espression della passione ». (*Saggio sopra l'opera in musica* [1755], dans *Opere scelte* [1823], I, 241).

2. Ordonnance royale du 11 janvier 1713.

3. De Jèze, *Etat ou tableau de la ville de Paris* (1760), II, 3. Pour les représentations de *la Princesse de Navarre* à la cour en 1745, l'orchestre comprenait 49 exécutants (*Commentaire*, XLIV).

4. Cette répartition est indiquée dans l'*Histoire du théâtre de l'Académie Royale de Musique*, écrite par le président Durey de Noinville avec la collaboration de Travenol, violoniste à l'Opéra. (2e éd. [1757], II, 141-143.)

cordes, basses de violes ou violoncelles [1]. Le clavecin n'est pas employé pour son timbre propre, mais pour la possibilité qu'il fournit d'indiquer à lui seul l'ensemble de l'harmonie. Ce timbre métallique, qui se distingue d'une manière si tranchante de la voix humaine, n'est guère favorable à l'illusion théâtrale, surtout dans les longues scènes de dialogue récitatif, où il apparaît constamment à découvert. Cet inconvénient finit sans doute par être senti, car, peu après la mort de Rameau, le clavecin ne figurera plus dans l'orchestre de l'Opéra [2]. D'ailleurs, dans plusieurs passages instrumentaux de ses opéras, non seulement dans les symphonies, mais aussi dans l'accompagnement de certains airs, Rameau supprime momentanément la partie de clavecin.

Le groupe des instruments à cordes forme naturellement le fond de l'orchestre. Il comprend les violons, les basses et les instruments désignés par le terme général de « parties » (parce qu'ils sont chargés des parties intermédiaires). Cet ensemble présente une sonorité assez homogène, qui convient aux expressions les plus diverses et dont l'effet peut être encore varié par le mode d'exécution. La principale de ces variations d'effet est produite par le *pizzicato* ou « pincé », s'opposant au jeu avec l'archet. Cette manière de jouer, en pinçant les cordes avec les doigts, est alors assez nouvelle en France [3], et Rameau a beaucoup contribué à en répandre l'usage. Dès *Hippolyte*, il introduit des accords pincés dans les danses du troisième acte [4]. Au premier acte des *Paladins*, la symphonie de l'*Annonce du geôlier* utilise le *pizzicato* pour imiter le bruit des clés. Rameau nous a laissé pour ce passage des explications très précises dans une annotation autographe du manuscrit conservé à la Bibliothèque de l'Opéra : « Toutes les basses du grand chœur pincent toutes les parties ; et seulement deux violons avec l'archet... Peut-être que ceux qui ont les deux parties ont joué avec l'archet. Marquez leur : Pincez [5]. » Rameau demande par-

1. Vers 1720 il s'y ajoutait encore deux théorbes, comme au XVII[e] siècle (V. Boindin, *Lettre historique sur l'opéra* [1719], p. 115). Cet instrument, qui est mentionné par Rameau dans le *Traité* de l'*harmonie* (p. 175), ne figure plus dans l'orchestre de l'Opéra lorsque Rameau écrit pour le théâtre.

2. Lors de l'inauguration de la nouvelle salle de l'Opéra, le 26 janvier 1770 (avec la reprise de *Zoroastre*), le clavecin a disparu de l'orchestre (V. Grimm, *Correspondance litt.*, février 1770, VIII, 151). Cette suppression sera ensuite consacrée par les opéras de Gluck. D'ailleurs, les théâtres de la Foire et de la Comédie-Italienne, où le récitatif n'était pas de mise, se passaient depuis longtemps du clavecin.

3. Rousseau peut même écrire, non sans exagération, qu'elle est « presque inconnue dans la musique française » (*Dictionnaire*, art. *Pincer*). En réalité, le *pizzicato* fournissait un équivalent commode de la sonorité des luths et des théorbes, qui venaient de disparaître de l'orchestre. Campra l'emploie déjà en 1710 dans les *Fêtes Vénitiennes* (*Les Sérénades*, 4, 282).

4. Voir les parties séparées conservées à la Bibl. Nat. (Vm[2] 325). Cf. *Naïs*, I, 9, 249 (1[er] Tambourin) ; *Acante et Céphise*, II, 4, 74 (1[re] *Gavotte en rondeau*, citée plus loin, p. 540).

5. *Les Paladins*, I, 1, 18 (B. de l'Opéra, 203). Voir plus haut, p. 356. L'annotation de

fois au groupe des cordes certains effets plus particuliers, en prescrivant minutieusement le détail de l'exécution. Par exemple, dans *les Boréades*, il écrit en tête de la charmante *Gavotte pour les Heures et les Zéphyrs :* « Ici les instruments à cordes imitent l'horloge en faisant retentir la fin de chaque blanche ou noire [1]. »

Le violon peut se plier à toutes les expressions. « Il prend toute sorte de caractères, suivant la diversité des chants qu'il exécute et les différentes manières dont on en joue [2]. » Il imite tour à tour l'énergie de la trompette ou la douceur de la flûte. Aussi, vers 1750, sous l'influence de la nouvelle école italienne, tend-il à supplanter peu à peu les autres instruments de l'orchestre, au détriment de la variété des timbres. Rousseau va même jusqu'à dire que le violon « suffit au grand compositeur pour en tirer tous les effets que les mauvais musiciens cherchent inutilement dans l'alliage d'une multitude d'instruments divers » [3]. Sans tomber dans cette exagération, Rameau utilise plus largement que ses devanciers les ressources du violon, et met à profit pour l'expression dramatique certains procédés qui n'étaient courants que dans les sonates. Il ne se limite plus, comme le faisait généralement Lully, au timbre de la chanterelle : il sait, à l'occasion, tirer parti du registre grave. A l'aigu, il impose souvent aux violons, certaines figurations hardies et rapides, qui donnaient assez de mal aux « symphonistes » de l'Opéra [4]. Il multiplie les batteries et les arpèges, qui étoffent et animent l'harmonie. Enfin, il a recours, beaucoup plus souvent que les autres musiciens dramatiques français, à l'emploi de la double corde. Non qu'il ait été le premier en France à l'introduire dans l'orchestre, comme on l'a quelquefois prétendu. Mais il en a généralisé l'usage, soit pour donner plus de plénitude à l'harmonie, soit surtout pour produire certains effets dramatiques. On a vu que la double corde est presque de règle dans le récitatif accompagné solennel, dont elle souligne le caractère imposant ou mystérieux [5].

Rameau a déjà été signalée par M. de La Laurencie, *L'école française de violon .....*, II, 156-159 et 161 (reproduction photographique). *Les Paladins* contiennent encore d'autres effets de *pizzicato* à l'acte II (*Entrée très gaie de troubadours*), et à l'acte III (*Contredanse*).

1. *Les Boréades*, IV, 4 (accords des cordes sous des triolets de petites flûtes). — Quant à la sourdine, dont Lully et Charpentier avaient fait un usage fort intéressant, et qui se rencontre encore dans l'*Iphigénie en Tauride* de Desmarets et Campra (II, 3), elle ne semble pas avoir été employée par Rameau, pas plus d'ailleurs que par les compositeurs français de son temps, qui considéraient ce procédé comme inutile. Cf. Rousseau, *Dictionnaire* (art. *Sourdine*) et Cahusac, *Encyclopédie* (art. *Exécution*).

2. Bethizy, *Exposition...*, 304.

3. *Dictionnaire*, art. *Expression.*

4. Un des exemples les plus curieux à cet égard est la *Tempête* de l'opéra de *Linus*, dont la partie de premier violon est conservée à la Bibl. Nat. (Déjà mentionné par M. de La Laurencie, *L'école française de violon...*, II, 156.)

5. Voir p. 178.

Elle apparaît surtout dans chacune des deux parties de violons, parfois aussi, mais plus rarement, pour les autres instruments à cordes. Dans l'accompagnement du beau récitatif d'Émilie, qui marque la fin de la tempête des *Indes galantes*, tous les instruments à archet sauf les basses (1ers et 2es violons, hautes-contre et tailles) sont écrits en doubles cordes [1].

La basse du groupe des cordes est représentée dans l'orchestre de Rameau par la basse de viole, par le violoncelle et par la contrebasse. Le violoncelle tend à remplacer complètement la basse de viole, un peu plus étendue vers le bas, mais beaucoup moins sonore [2]. Dès 1736, dans la préface de l'édition « en concerts » des *Indes galantes*, Rameau mentionne le « violoncelle » comme la basse normale des symphonies. Mais cet instrument ne développe pas encore dans l'orchestre toutes les ressources de son timbre personnel. Il n'est guère employé, comme la basse de viole, que pour exécuter la basse-continue, soit dans l'accompagnement des airs et des symphonies, soit dans ces « préludes de basses » où sa sonorité propre se détache un peu plus nettement [3]. Rameau lui confie parfois quelques doubles cordes à l'octave, pour renforcer l'harmonie.

D'ailleurs, c'est la contrebasse à laquelle les musiciens auront recours de plus en plus pour cet office. Importée d'Italie vers 1700 par Montéclair, elle figura d'abord à l'orchestre de l'opéra comme une curiosité, et seulement... le vendredi. Mais son utilité s'affirma rapidement. On éprouva bientôt combien cet instrument « est nécessaire dans les grands orchestres, ... combien il soutient et nourrit l'harmonie » [4]. Il produit « grand effet, dans les chœurs et dans les airs de magiciens, de démons et dans ceux de tempête » [5]. Dès 1706, Marais ne manque pas de l'employer dans la fameuse *Tempête* d'*Alcyone*. Clérambault, en 1713 et en 1716, en fait un usage analogue pour deux « tempêtes », dans ses cantates *Léandre et Héro* et *la Muse de l'Opéra*. Rameau, comme ses contemporains, s'en sert généralement pour doubler la basse-continue dans les

1. *Indes galantes*, I, 2, 66-67 (» Mais le ciel prend pitié du trouble que je sens »). Dans *Io* (4, 10), un air d'Apollon est accompagné d'un bout à l'autre par les deux parties de violons chacune en double corde (« Le Soleil touché de nos maux »). — On trouve un emploi descriptif de la double corde, en trémolos de triples croches, dans l'*Ariane* de Mouret (1717), III, 4, 166 et 168 (récitatif accompagné de Minos, avant les mots « Quels sifflements effroyables »).

2. Toutefois la basse de viole conservera des partisans jusque vers la fin du siècle. Bethizy la mentionne en 1764, sur le même plan que le violoncelle (*Exposition...*, 2e éd., p. 306). — Cf. Hubert Le Blanc, *Défense de la Basse de viole contre les entreprises du Violon et les prétentions du Violoncel*, Amsterdam, 1740.

3. Une retouche faite à la partition d'*Hippolyte* pour la version 1742 nous montre les « violoncelles » employés à 2 parties, à la place des bassons, dans l'accompagnement de l'air de Thésée « Pour prix d'un projet téméraire » (II, 2, 84).

4. Ancelet, *Observations sur la musique* ... (1757), p. 25. Pourtant, Rousseau, dans son *Dictionnaire* (art. *Orchestre*), se plaint encore qu'il n'y a « pas assez de contrebasses » à l'Opéra de Paris, « et trop de violoncelles ».

5. Titon du Tillet, *Parnasse français*, *Supplément* de 1743, p. 697 (art. *Montéclair*).

passages de force. Mais il lui arrive aussi de donner à la partie de contrebasse quelques notes spéciales, qui marquent le fond de l'harmonie [1].

Les « parties », qui correspondent à nos altos actuels, ont surtout un rôle de remplissage. Cet élément important, mais encore effacé, du groupe des cordes est d'ailleurs en voie de transformation à l'époque de Rameau. Les « parties » comprennent, au début du siècle, trois instruments : la haute-contre de violon, la taille de violon et la quinte de violon, qui s'écrivent respectivement sur les clés d'*ut* 1re, 2e et 3e ligne. Ces trois instruments sont encore distingués dans la composition de l'orchestre de l'Opéra, telle qu'elle est fixée par l'ordonnance royale de 1713 (trois hautes-contre, deux tailles et deux quintes). Mais « ces trois instruments s'accordent de même, et ont par conséquent une même étendue » [2]. Aussi, après 1750, une simplification bien naturelle finira par s'opérer dans l'écriture et dans la terminologie. La musique des « parties » sera écrite uniquement en clé d'*ut* 3e ligne et confiée à un seul et même instrument, qui conservera d'abord le vieux nom de *quinte*, mais qui ne tardera pas, sous l'influence italienne, à prendre plus couramment le nom d'*alto* [3]. Bethizy, vers 1760, nous donne une idée assez exacte de la pratique de Rameau : il maintient les anciens noms et l'usage des trois clés, mais il ne mentionne qu'un seul instrument, qu'il se contente de désigner ainsi : « l'instrument qui exécute les hautes-contre, tailles et quintes de violon » [4]. Rameau, dans ses opéras, conserve généralement deux parties intermédiaires plus ou moins distinctes portant presque toujours les deux mentions de *hautes-contre* (H. C.) et de *tailles* (T.) [5]. Il ne soupçonne pas encore les ressources expressives de ce timbre de l'alto, que Gluck emploiera bientôt, dans le fameux monologue d'Oreste, pour peindre « la voix sourde et menaçante des remords » [6]. Cependant, il attache beaucoup plus d'importance à ces parties intermédiaires que ne faisait autrefois Lully, qui en abandonnait généralement la rédaction à ses secrétaires.

1. *Temple de la Gloire*, Prologue, 1, *Air pour les Démons* (manuscrit de la Bibl. Nat. Vm² 357, p. 23). Cf. la partie de basse de l'*Anacréon* de 1754 (Vm² 393) et la partition des *Boréades*, où la contrebasse comporte parfois une portée séparée.

2. Rameau, *Traité de l'harmonie* (1722), p. 175. Ils sont accordés une quinte au-dessous du violon, comme nos altos.

3. Ou, dans les premiers temps, *alto viola*. En 1780, quand Laborde publie son *Essai sur la musique*, la transformation est complètement achevée. Et l'alto ne se borne plus au remplissage harmonique : « Mais depuis quelque temps, on s'en est servi pour jouer des *concerto* » (I, 309).

4. *Exposition..*, 2e éd. (1764), p. 305.

5. Ou la mention *parties*, quand elles sont écrites sur la même portée. Rameau restera fidèle à cette habitude, comme le montrent les éditions gravées de ses opéras et le manuscrit autographe des *Boréades*. Mais, après 1750, les copistes de ses partitions remplacent souvent les anciens termes par les indications *Alto* 1° et *Alto* 2°.

6. « ... son chant est accompagné par des alto-violes, qui peignent la voix sourde et menaçante des remords ». *Lettre sur Iphigénie en Tauride, de M. le Chevalier Gluck* (*Mercure*, 15 juin 1779).

Pour l'ouverture du *Temple de la Gloire*, il écrit de sa main une portée de « parties » au bas des pages de la copie conservée à l'Opéra [1]. En maints endroits, il leur donne des figurations assez marquantes, notamment dans le prélude angoissé du 3e acte de *Dardanus*, où la voix des « tailles » traverse l'ensemble de l'orchestre par quelques beaux accents mélodiques qui ajoutent puissamment à l'expression [2].

Les instruments à vent ont moins de souplesse et de variété que le groupe des cordes, et ils ne sauraient être employés d'une manière aussi continue, mais ils ont des timbres plus nettement définis, qui sont affectés traditionnellement à des expressions particulières, du moins quand ces instruments sont employés seuls ou à découvert. Rameau se conforme à cette tradition, mais il élargit l'emploi expressif de plusieurs timbres consacrés par l'usage, et il contribue à acclimater dans l'orchestre de l'Opéra certains instruments à vent nouvellement introduits en France.

Les flûtes étaient alors beaucoup plus en honneur chez nous qu'en Italie. Scarlatti ne les emploie que rarement, et l'orchestre du théâtre San Carlo de Naples ne possède vers 1740 aucun flûtiste attitré [3]. A l'époque de Rameau, la flûte le plus couramment usitée dans les orchestres français est la flûte traversière [4]. La flûte à bec, si répandue au XVIIe siècle, est de plus en plus délaissée, et l'on a renoncé aux autres instruments de la famille des flûtes, tels que la basse de flûte, qui se rencontre couramment dans les œuvres de Lully et de Charpentier [5]. La flûte traversière a « plus d'étendue que les autres, son jeu est plus brillant, plus vif et plus varié » [6]. Rameau met à profit cette variété relative de timbre pour certains cas particuliers de l'expression dramatique.

« La flûte est des soupirs le plus tendre interprète », dit Myrtil dans *la Guir-*

1. *Commentaire*, XLII.

2. Il faut noter en outre que la haute-contre ou la taille peut servir momentanément de basse à l'ensemble de l'orchestre. Rameau veille alors tout particulièrement à leur exécution. Sur un exemplaire de *Dardanus* conservé à la Bibl. de l'Opéra (Réserve 145, p. 162), il écrit, au-dessous du récitatif accompagné d'Iphise « Par l'effort de votre art terrible » (II, 5, 139) : « Il faut ici que les H. C. fassent un peu résonner la note qui fait basse au-dessous du chant *Par l'effort* ».

3. Prota-Giurleo, *La grande orchestra del R. Teatro San Carlo...* (1927), p. 8 et 11. Par contre, l'orchestre napolitain, réorganisé par Leo en 1742, comporte 30 violons et 12 autres instruments à cordes, sur 55 musiciens.

4. On l'appelle aussi *flûte allemande*, « parce que les Allemands, dit Laborde, s'en servaient à la guerre pour accompagner le tambour ». (*Essai sur la musique*, I, 260). « Mais les Français, reconnaît Nemeitz en 1727, ont incomparablement mieux cultivé cette sorte de musique que les Allemands mêmes ». (*Séjour de Paris*, 71, n.).

5. Rameau dans le *Traité de l'Harmonie* (p. 175), lui fait pourtant une place à côté des « basses de violon » et des « basses de viole ». Et Laborde la mentionne encore en 1780 dans son *Essai sur la musique* (I, 261).

6. Lacombe, *Dictionnaire portatif des beaux-arts* (art. *Flûte*).

lande. C'est là le caractère traditionnel et l'emploi expressif le plus ordinaire de cet instrument. Les Français, de l'aveu de Raguenet, excellent dans cet emploi de la flûte, qu'ils savent « faire gémir d'une manière si touchante dans nos airs plaintifs et soupirer si amoureusement dans nos airs tendres »[1]. Comme Lully, Rameau a souvent recours à la flûte pour ces expressions « tendres ». C'est elle, qui, mieux que les paroles, dit l'amour décevant de Pygmalion en extase devant la Statue[2]. C'est elle qui crée l'atmosphère élyséenne où se meuvent les Ombres heureuses de *Castor*. C'est elle encore qui répand son charme mélancolique dans les « jardins délicieux » où Aricie s'éveille en pleurant l'absence d'Hippolyte[3]. Tantôt, comme dans ces deux derniers exemples, Rameau confie aux flûtes, généralement en tierces, une longue et sinueuse mélodie qui forme le fond du tableau. Tantôt un dessin plus fugitif souligne au passage quelques mots caractéristiques[4]. Parfois même, une note seule suffit à créer l'impression, comme après les « Hélas! » que soupirent en duo Acante et Céphise au milieu du chœur des démons[5]. Cette douceur élégiaque de la flûte apparaît encore mieux par les contrastes. Dans l'*Air pour les amants qui suivent Bellone et pour les amantes qui tâchent de les retenir*, les amants sont représentés par des violons rapides et les amantes par des flûtes lentes[6].

Outre cet emploi plus particulièrement expressif, les flûtes sont aussi utilisées, par Rameau comme par ses devanciers, dans une intention descriptive, par exemple pour imiter le chant des oiseaux ou le sifflement du vent[7]. D'ailleurs, dans ce rôle, elle sont souvent remplacées par la petite flûte. L'emploi descriptif de la flûte tend à développer les effets de caractère purement instrumental, comme il arrive souvent chez Bach, et à mettre en valeur les ressources

1. *Parallèle...* (1702), p. 18-19. « La flûte est douce, tendre, gracieuse » dira plus tard Castillon dans le *Supplément de l'Encyclopédie* (art. *Expression*). « Une déclaration d'amour une plainte sur une absence, une joie tendre, tout cela est de son ressort. » — Cf. Bethizy (*Exposition...*, 304) : « Le son de la flûte allemande est tendre et triste. Il convient à la douleur et aux plaintes ».

2. *Pygmalion*, 3, 12. Exemple cité p. 197.

3. *Hippolyte*, V, 3, 196-198 ; Cf. V, 2, 194, accompagnement de la plainte de Thésée, « Je ne te verrai plus » (en arpèges descendants). — Rameau a également employé la flûte avec une expression de solennité et de suavité religieuse dans *Zoroastre*, II, 4, 68 (*Marche lente et majestueuse pour l'adoration d'Orosmade* et récitatif de Zoroastre).

4. *Fêtes d'Hébé*, II, 8, 170 (récitatif accompagné de Tyrtée) : Trois mesures des flûtes pour les mots « la tendre mélodie ». — Cf. *Surprises de l'Amour* (version 1757), *Adonis*, 4, p. 254 de l'Appendice (récitatif mesuré de Vénus).

5. *Acante et Céphise*, III, 2, 102-103.

6. *Indes galantes*, Prol., 3, 26. Cf. *Fêtes d'Hébé*, II, 6, 164-165, « J'appelle alors la mort et le carnage... Et mes plus doux accents rendent grâces aux dieux » (récitatif accompagné de Tyrtée).

7. *Hippolyte*, V, 8, 226, Ariette d'une Bergère, « Rossignols amoureux, répondez à ma voix ». (Dessin et trilles des flûtes, soit seules, soit légèrement soutenues par les violons) ; IV, 3, 180 (*Bruit de mer et de vents*).

particulières que cet instrument possède dans le brillant. La virtuosité de Blavet, qui faisait sensation au Concert spirituel vers 1730, contribua beaucoup à faire apparaître la flûte sous ce jour nouveau [1]. D'Aquin se plaint en 1752 de « la mode régnante » : il soutient « qu'un beau chant, et moins de vitesse et de batteries, sont plus de l'essence de la flûte,... cet instrument si doux, si flatteur si charmant, et qui parlait autrefois au cœur » [2]. Rameau, comme on le voit par les *Pièces de clavecin en concerts*, a fait son profit de ce développement nouveau de la flûte. Mais, dans ses opéras, il n'utilise le jeu brillant que pour des intentions expressives ou descriptives bien déterminées. C'est ainsi que les flûtes se joignent aux violons pour souligner le caractère lumineux et éthéré de l'apothéose astronomique de *Castor*.

La petite flûte traversière, dont l'étendue est à l'octave de la grande, est surtout affectée à des effets descriptifs. Rameau l'emploie naturellement, au moins aussi souvent que l'autre, pour imiter le ramage des oiseaux, selon la pratique courante des musiciens de la Régence. Elle dialogue d'une façon charmante avec la musette, dans le prologue des *Indes galantes*, autour de ces paroles d'Hébé : « Musettes, résonnez... Accompagnez le doux ramage Des tendres oiseaux [3]. » La petite flûte peut aussi figurer le sifflement du vent parmi les éléments déchaînés [4], ou la mobilité surnaturelle des Zéphyrs [5]. Enfin, Rameau, comme les autres musiciens de son temps, l'utilise assez fréquemment pour évoquer la sonorité perçante de divers instruments populaires, notamment dans certaines danses très gaies, telles que les tambourins [6]. Aussi la rencontre-t-on souvent dans les comédies, avec une expression de joie bruyante, par exemple au troisième acte de *Platée* et en maints passages des *Paladins*. Rameau a même fait usage, exceptionnellement, du flageolet, qui est la petite flûte de la

1. De Serré nous en a conservé un témoignage très précis dans quelques vers de son poème sur *La musique* (2e éd. [1734], chant IV, p. 120 ; le passage ne se trouve pas dans l'édition de 1714) :

> Blavet qui releva l'art et la destinée
> De la flûte, aux langueurs avant lui condamnée,
> Tel qu'un nouvel éclair de feux étincelant,
> S'y fait jour au travers d'un concert turbulent.

2. *Siècle littéraire de Louis XV*, I, 147.

3. *Indes galantes*, Prol., 2, 9-10 (air d'Hébé). — Cf. *Zaïs*, Prol., 2, ariette d'une Sylphide (« Chantez oiseaux ») et I, 2, 96, air de Zélidie (trois mesures pour les mots « Des oiseaux la tendre allégresse ») ; *Zoroastre* (version 1756), III, 6, 121, duo d'Amélite et de Zoroastre, accompagnement des mots : « l'oiseau chante ».

4. *Zaïs*, Ouverture (seconde partie).

5. *Les Boréades*, IV, 4, (*Gavotte pour les Heures et les Zéphyrs*), et plus loin (*Air pour les Saisons et les Zéphyrs*).

6. Dans les tambourins, la petite flûte remplace le « flûtet » des Provençaux ou le « galoubet » des Gascons. Voir par exemple le *Tambourin* du prologue de *Castor* (2, 30), où la mélodie principale est faite d'un bout à l'autre par les petites flûtes.

famille des flûtes à bec. Il indique, au 2e acte de *Platée*, deux parties de « flageolets », qui se mêlent aux violons divisés pour figurer « le charivari des oiseaux à l'aspect du hibou »[1].

Le timbre mordant du hautbois, que les Français paraissent avoir apprécié les premiers, est employé par Rameau, comme déjà par Lully, pour renforcer la sonorité dans les ensembles joyeux ou énergiques[2]. Ou bien il double les violons, ou bien il alterne avec le groupe des cordes sous la forme du « trio de hautbois » (deux parties de hautbois et une de bassons). C'est encore, au milieu du XVIIIe siècle, la manière la plus courante de traiter le hautbois, comme en témoigne d'Aquin, en 1752, sous l'impression directe de l'œuvre de Rameau : « Le son brillant du hautbois anime et réveille nos symphonies[3]. » Mais, outre ce caractère brillant, qui explique son emploi dans l'ancienne musique militaire, le hautbois a aussi une expression plus spéciale, fréquemment utilisée depuis les origines de l'opéra français : il est considéré comme un instrument « champêtre ». C'est par sa voix, et par celle de la musette, que s'exprime dans la musique ce goût pastoral qui règne dans tous les arts, avec plus ou moins de sincérité, pendant près de deux siècles. « Le son du hautbois est gai, écrit Bethizy vers 1760, et convient particulièrement aux divertissements champêtres[4]. » Ce caractère pastoral est surtout sensible lorsque les hautbois sont employés seuls, ou avec des instruments de même nature. Le « trio de hautbois » peut prendre cette expression, notamment quand il s'oppose aux trompettes, selon un usage fréquent depuis Lully. Mais là où Rameau se montre plus original, c'est dans l'emploi du hautbois solo pour les scènes pastorales. Il nous en a laissé un exemple achevé au troisième acte des *Fêtes d'Hébé*, quand Eglé danse « au son du hautbois de Palémon », tandis que « Mercure s'accorde à ce hautbois, en chantant l'air que danse Eglé »[5]. Rameau semble même avoir pressenti, sinon couramment pratiqué, un nouvel emploi expressif du hautbois, très fréquent dans la musique moderne, cet emploi pathétique qui était assez répandu dans l'opéra allemand depuis le début du siècle[6], et que Gluck achèvera de révéler

1. *Platée*, II, 3, 137. — On se servait d'ailleurs d'un instrument de ce genre « pour siffler les oiseaux » en imitant leur chant. (Laborde, *Essai sur la musique*, I, 257 et 259.)

2. C'est avec ce caractère que l'usage des hautbois est considéré par Raguenet lui-même comme un mérite particulier de la musique française : « Nous avons encore les hautbois, qui, par leur son également moëlleux et perçant, ont tant d'avantage sur les violons dans les airs de mouvement ». (*Parallèle...* [1702], p. 18-19.)

3. *Siècle littéraire de Louis XV*, I, 150.

4. *Exposition...*, 304.

5. *Fêtes d'Hébé*, III, 4, 216. — Cf. *Hippolyte*, I, 3, 46, air d'une Prêtresse de Diane (« Dieu d'amour pour nos asiles »). La partie supérieure de l'accompagnement, primitivement jouée par les flûtes, est confiée, dans la version de 1742, à « un hautbois ».

6. Notamment dans les œuvres de Keiser écrites pour l'Opéra de Hambourg. Voir Kleefeld, *Das Orchester der Hamburger Oper* (*Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft*, 1900, I, 263).

au public français [1]. Au début du premier acte de *Castor*, la mélodie douloureuse qui forme le prélude du chœur funèbre est confiée aux hautbois, doublés il est vrai par les violons, mais joués dans la nuance *doux* et non pas comme simple renforcement de la sonorité [2].

La musette est l'instrument champêtre par excellence, celui qui s'oppose traditionnellement, ainsi que le hautbois, à la trompette guerrière. C'est elle qui marque le retour de la paix, et qui symbolise l'heureuse tranquillité pastorale, dans les prologues allégoriques des opéras de Lully [3]. Cet instrument, borné dans ses ressources comme dans son expression, connut une vogue extraordinaire à l'époque de Rameau. « La musette, assure d'Aquin, semble faite pour la solitude des bois, et pour exprimer les soupirs d'un amant [4]. » Son emploi est presque uniquement réservé aux airs champêtres auxquels il a donné son nom, et qui sont reconnaissables à leur basse en bourdon. C'est ainsi que Rameau a traité la musette dans ses opéras, sans rien changer à la pratique des musiciens de la Régence. Le plus souvent, la musette est doublée par les hautbois, et écrite comme eux à deux parties [5]. Plus rarement ce timbre est employé sans mélange, comme dans le chœur de bergers de *la Guirlande*, pour l'accompagnement de cette phrase solo de Myrtil : « Le cœur fit résonner la première musette [6]. » D'ailleurs, à part le bourdon caractéristique, qui peut être également fourni par le reste de l'orchestration, le timbre de la musette ne semble pas avoir été nettement distingué par Rameau de celui du hautbois. La *Musette gracieuse en rondeau* d'*Acante et Céphise* porte l'indication significative « Hautbois *ou* musettes » [7].

Rameau a traité le basson d'une manière particulièrement originale. Il ne l'emploie pas seulement, comme ses devanciers, pour faire la basse du « trio de hautbois » et pour étoffer, par endroits, la sonorité de la basse-continue. Il lui donne souvent des mélodies indépendantes, et très marquantes, dans le

1. Voir les passages souvent cités d'*Iphigénie en Aulide* (I, 3, et II, 4), et d'*Iphigénie en Tauride* (II, 6). Déjà, avant la venue de Gluck en France, Garcins, dans son *Traité du mélo-drame* (1772), déclare que les hautbois, comme les cors, conviennent « aux idées passionnées » (p. 281).

2. Exemple cité plus haut, p. 439, à propos du chromatisme.

3. Voir par exemple l'air de Mars dans le prologue de *Thésée* (p. 23) : « Que les hautbois, que les musettes L'emportent sur les trompettes Et sur les tambours. »

4. *Siècle littéraire de Louis XV*, I, 152. La vogue de la musette ne se prolongea pas longtemps après la mort de Rameau. En 1780, Laborde nous apprend que « cet instrument n'est absolument plus d'usage » (*Essai sur la musique*, I, 268).

5. *Hippolyte*, V, 8, 214-215, Marche des habitants de la forêt, et accompagnement du chœur « Chantons sur la musette » ; *Fêtes d'Hébé*, III, 6, 232 (*Musette en rondeau*).

6. *La Guirlande*, 7, 38. Six mesures jouées par « 1re musette » et « 2e musette », sans autre accompagnement que la simple B. C. chiffrée.

7. III, 3, 117. Une indication de ce genre se trouvait déjà dans *les Amours des Dieux* de Mouret (III, 5, 37, interlude du chœur de bergers).

registre aigu. Certaines symphonies de ses opéras contiennent des phrases entières où la partie supérieure est confiée aux bassons, qui y montrent des qualités toutes nouvelles d'expression ou de volubilité. La *Chaconne* finale de *Dardanus* mérite une attention particulière à cet égard; il y a même un couplet dont la mélodie, très prenante, est jouée uniquement par les bassons [1]. Plus fréquemment, les bassons interviennent dans la masse de l'orchestre, en une ou deux parties concertantes, et indépendantes de la basse, pour animer et varier la symphonie. Dans les accompagnements, où leur sonorité se marie très heureusement avec la voix, ils prennent souvent la première place, soit au-dessus de la basse-continue [2], soit même sans le secours d'aucun autre instrument. Un récitatif mesuré de *Zoroastre*, déjà cité plus haut, est soutenu uniquement par deux parties de bassons, qui commentent le chant d'une manière fort émouvante [3]. Rameau apporte un soin minutieux à noter les moindres nuances dans les passages destinés à cet instrument [4]. Il se plaît à l'employer fréquemment dans les teintes douces, avec une expression gracieuse, tendre ou plaintive, qui s'apparente à celle de la flûte [5]. Bethizy attribue expressément à Rameau, et aussi à Mondonville, ces innovations dans l'emploi du basson : « Par eux, un instrument estimé seulement pour la force de ses sons, a paru un instrument agréable et touchant, capable également de plaire à l'oreille et d'intéresser le cœur [6]. »

C'est à Rameau que revient l'honneur d'avoir introduit le premier dans l'orchestre de l'Opéra de Paris la clarinette, instrument alors tout à fait nouveau en France, perfectionnement germanique de l'ancien « chalumeau » français. A vrai dire, sa tâche fut beaucoup facilitée par les ressources de l'orchestre de La Pouplinière, qui comprenait dès 1748 deux clarinettistes et deux cornistes allemands [7]. Mais il n'en eut pas moins le mérite, à près de soixante-

1. Voir aussi *Zéphyre*, 5, 289-290 (1er et 2e passepieds) ; *les Boréades*, I, 4 (2e gavotte) et III, 3 (1re gavotte).

2. *Hippolyte*, II, 2, 84, air de Thésée (« Pour prix d'un projet téméraire ») ; les *Boréades*, I, 4, ariette d'Alphise (« Un horizon serein »), et air de Sémire (« La troupe volage »).

3. *Zoroastre* (version 1756), IV, 6, 190, récitatif mesuré d'Erinice (« Ah ! je crois voir déjà ma rivale sanglante »). Exemple cité p. 195.

4. Outre l'exemple précédent, voir, entre autres, *Les Paladins*, I, 5, 27 (*Entrée des Pèlerins*) : « Bassons doux et très gracieux. » Et Rameau ajoute : « La petite barre au-dessus des notes des bassons marque un coup de vent sans reprendre haleine. »

5. Certains virtuoses, dit d'Aquin, « tiraient de cet instrument des sons aussi doux que ceux de la flûte » (*Siècle littéraire de Louis XV*, I, 152). Vingt ans plus tard, Garcins, dans son *Traité du mélo-drame* (1772), affecte « les flûtes et les bassons aux idées tendres et gracieuses » (p. 281).

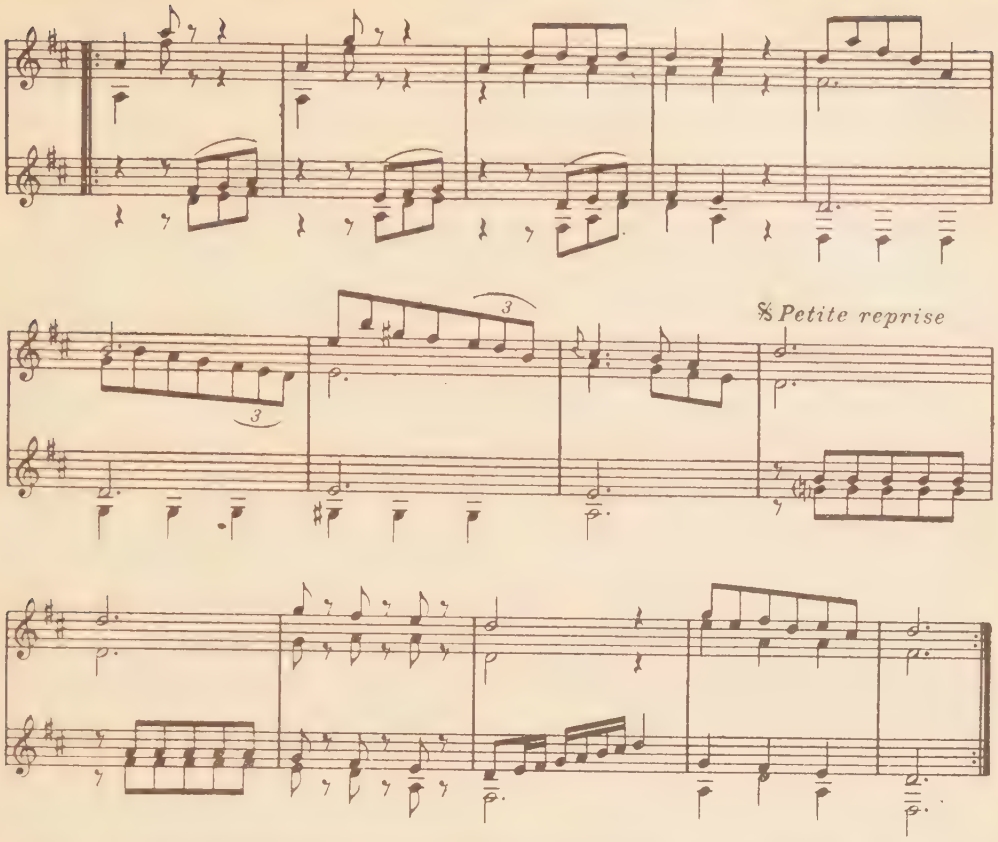
6. *Exposition...*, 306.

7. Sur l'introduction de la clarinette en France et sur son emploi dans l'œuvre de Rameau, voir Cucuel, *Etudes sur un orchestre au* XVIIIe *siècle* (1913), p. 16-23 ; et L. de La Laurencie, *Rameau et les clarinettes* (S. I. M., février 1913).

dix ans, de sentir l'intérêt de ce nouveau timbre et de lui faire une place dans quelques-unes de ses œuvres. M. de La Laurencie a montré par des documents d'archives que les clarinettes ont été employées pour la première fois à l'Opéra dans *Zoroastre* (1749) et non pas dans *Acante et Céphise* (1751), comme on l'a cru pendant longtemps [1]. Mais la partition de *Zoroastre* ne comporte ni indication spéciale, ni partie séparée pour les clarinettes, qui se bornaient sans doute à doubler ou à remplacer les hautbois. Au contraire, le texte d'*Acante et Céphise* mentionne deux parties de clarinettes, qui tiennent une place fort importante dans la partition : clarinettes en *ut* dans l'ouverture, en *la* et en *ré* dans les actes II et III. Il n'y a pas moins de douze morceaux où elles sont employées continûment, tantôt doublant les hautbois ou les violons, tantôt en contrepoint avec eux, tantôt formant avec deux cors ce nouveau genre de quatuor qui fera fureur vers 1770. On trouve un exemple charmant de cette dernière combinaison dans l'*Entr'acte* qui fait suite à l'acte II [2] :

1. L'état de paiement des « sujets... employés à l'Opéra, par extraordinaire, depuis le 29 août 1749 » montre que deux musiciens, Jean Schieffer et François Raiffer, ont « joué de la clarinette dans trois répétitions et 25 représentations de l'opéra de *Zoroastre* ».

2. Ce morceau caractéristique, qui fait songer à Mozart, a été très opportunément cité par M. Laloy (*Rameau*, 219-220), mais avec une transposition inexacte. Les clarinettes sont en *la* et les cors en *ré*. Je transcris le tout en sons réels, pour faciliter la lecture. Dans son *Traité général des voix et des instruments d'orchestre* (1772), Francœur enseignera la « manière de travailler pour deux cors et deux clarinettes. »



Il suffit de parcourir la partition pour se rendre compte que Rameau a su manier avec beaucoup d'habileté et de délicatesse ce timbre encore inexploré. Il semble en avoir distingué et utilisé tour à tour la pureté touchante, comme dans l'exemple précédent, ou la vibrante énergie, comme dans le *Feu d'artifice* de l'Ouverture et dans cette fête des Chasseurs, au 2e acte, où le public de l'Opéra avait « extrêmement goûté... les airs joués par les clarinettes »[1]. Pourtant, c'est dans les expressions de douceur et de tendresse que la clarinette paraît avoir été surtout appréciée par Rameau et par son entourage, comme le montre une épître d'un familier de La Pouplinière, écrite vers 1753 :

> Un faible souffle, une lèvre légère
> Semblent prêter aux roseaux du dieu Pan
> L'âme et la voix d'une jeune bergère;
> Et de Rameau le scrupuleux tympan
> En applaudit l'harmonie étrangère[2].

1. *Mercure*, décembre 1751, p. 178.

2. *Epître à un ami, écrite de la maison de campagne de M. de La Pouplinière à Passy*, publiée en 1761 dans le *Journal Encyclopédique*. Cité par Cucuel, *La Pouplinière...*, 184. (Une note du texte indique que ces vers font allusion aux « clarinets. »)

Après *Acante et Céphise*, Rameau n'a plus fait un usage vraiment personnel et musical des clarinettes. On ne les retrouve que dans la partition des *Boréades*, et seulement comme simples doublures, sans notation spéciale [1]. A propos du *Menuet* de l'Ouverture, on lit sur la partition autographe cette phrase suggestive : « S'il y a des clarinettes, elles joueront les parties des violons. » Il est singulier que Rameau n'ait pas persévéré dans l'emploi si nuancé qu'il avait fait des clarinettes à l'occasion d'*Acante et Céphise*. Peut-être faut-il attribuer cet abandon à sa rupture avec La Pouplinière (1753), rupture qui le privait de cet orchestre d'avant-garde où il avait pu expérimenter à loisir les effets de la sonorité nouvelle. Malgré l'intérêt croissant que leur témoigne le public [2], les clarinettes, du vivant de Rameau, ne furent jamais représentées d'une manière permanente dans l'orchestre de l'Opéra. Ce n'est qu'en 1770 qu'elles figureront pour la première fois dans les états de l'orchestre, avec deux instrumentistes attitrés.

Les seuls instruments à vent de cuivre employés par Rameau sont la trompette et le cor. Ce n'est qu'après sa mort, et surtout avec Gluck, que la sonorité puissante du trombone fera son apparition dans l'orchestre de l'Opéra.

La trompette, depuis la plus haute antiquité, est l'instrument guerrier ou héroïque par excellence. Elle convient aux batailles, aux triomphes, aux cortèges majestueux, aux ordres solennels. C'est avec ce caractère que Lully l'introduit dans l'opéra [3] ; et les musiciens de la Régence en font un emploi analogue [4]. Rameau ne l'utilise guère diversement. Les trompettes, seules ou mêlées aux autres sonorités de l'orchestre, forment naturellement l'instrumentation obligée des *Bruits de guerre* [5]. Elles font retentir leur timbre caractéristique dans les marches et les danses des scènes guerrières ou triomphales [6],

1. Elles ne sont mentionnées que dans la partition autographe conservée à la Bibliothèque Nationale (Rés. Vm² 397). L'Ouverture porte les indications : « clarinettes ou hautbois », « hautbois et clarinettes ». Il faut noter que les clarinettes étaient souvent encore employées *ad libitum*, sans partie attitrée.

2. Ancelet, écrit en 1757 (*Observations sur la musique*, p. 33) : « Les cors de chasse plaisent encore davantage quand ils accompagnent les clarinettes, instruments ignorés jusqu'ici en France, et qui ont sur nos cœurs et sur nos oreilles des droits qui nous étaient inconnus. Quel emploi nos compositeurs n'en pourraient-ils pas faire dans leur musique ! »

3. Lully emploie les trompettes à plusieurs parties, soit seules, soit doublant les violons. On trouve déjà dans ses ballets plusieurs « concerts de trompettes » à cinq parties.

4. Voir par exemple, chez Campra, *Tancrède*, V, 3, 291, et 305 (*Marche du Triomphe* et 2e *Air des guerriers*) ; et, chez Destouches, l'*Air de trompettes* qui forme l'entr'acte après le 3e acte d'*Issé*.

5. Voir plus haut p. 336.

6. *Princesse de Navarre*, 1er divertissement (*Entrée des guerriers*) ; *Nélée et Myrtis*, scène 5 (*Entrée de triomphe* et *Chaconne*) ; *Indes galantes*, IV, 6, 266 (*1er Menuet pour les guerriers et les Amazones*) ; *Castor*, I, 4, 62 (2e *Air* pour les Guerriers et les Spartiates) ; *Fêtes d'Hébé*, II, scène finale pour le triomphe de Tyrtée, *Air* et *Menuet* ajoutés pour les représentations de la Barbarina (*Appendice*, 427 et 429).

ainsi que dans l'accompagnement des airs de chant de la même expression [1]. Parfois l'emploi de la trompette est amené naturellement par une péripétie du drame, comme dans le *Prélude* qui répond à l'ordre donné par Phèdre : « Eh bien, que la trompette sonne ! Que le signal affreux se donne [2]. » Rameau, comme ses devanciers et comme Hændel ou Bach, emploie seulement les trompettes en *ré* et en *ut* [3]. Les traits qu'il leur confie témoignent parfois de cette virtuosité qui nous émerveille dans les œuvres de musique ancienne et elles rivalisent presque d'agilité avec les violons ou les hautbois, qu'elles doublent bien souvent [4].

L'emploi du cor doit retenir davantage notre attention. Ici, l'instrumentation de Rameau marque un progrès très net sur celle des musiciens français antérieurs. Le timbre du cor a été déjà utilisé quelquefois avant Rameau dans la musique dramatique française. Sans parler des « trompes de chasse » que Lully introduit dès 1664 dans la comédie-ballet de *la Princesse d'Elide*, Destouches fait un emploi très remarquable des cors au 4e acte des *Eléments* (1721) [5]. Mais pendant les trente années où Rameau écrit pour le théâtre, l'usage du cor se développe et se perfectionne en France, au triple point de vue de la facture, de la virtuosité et de l'expression. Au lieu du cor simple, accordé invariablement en *ré*, on adopte peu à peu le cor d'harmonie, dont les pièces de rechange permettent de transposer l'échelle de l'instrument dans le ton qui convient au morceau. Les progrès des virtuoses, surtout allemands, permettent aux auteurs d'écrire pour le cor des mélodies moins rudimentaires et plus mouvementées [6]. Enfin, l'expression elle-même de ce timbre s'élargit et se diversifie : comme le

1. *Fêtes d'Hébé*, II, 8, 178, air d'Iphise (« Éclatante trompette ») et chœur sur les mêmes paroles ; *Indes galantes*, Prol., 3, 21, air de Bellone (« La Gloire vous appelle ») ; IV, 6, 267, air de Zima « Régnez, plaisirs et jeux ! » dans un divertissement de guerriers. (L'idée de « régner » est suffisamment associée à celle de triomphe pour justifier à elle seule l'emploi de la trompette). Cf. *la Princesse de Navarre*, ariette du divertissement final ; et *les Surprises de l'Amour* (*la Lyre enchantée*, 6,234, chœur).

2. *Hippolyte*, I, 4, 55. Dans *les Indes galantes*, la ritournelle qui ouvre l'acte des *Sauvages*, porte la mention suivante : « On entend les fanfares des trompettes françaises. »

3. Ces dernières plus rarement ; par exemple dans *Castor*, I, 4, 62 (2e *air* pour les Guerriers et les Spartiates). Tout cette scène guerrière est en *ut*.

4. Voir par exemple *Indes galantes*, IV, 6, 267-277 (Prélude et Air de Zima, et la chaconne finale). Il en est d'ailleurs de même chez Lully, comme on peut le voir dans *Isis* (chœur initial du prologue) ou dans *Psyché* (V, 4, 208).

5. IV, 3, 247 (2e *air pour les Chasseurs*), et 250 (contrechant fort agile, pour l'accompagnement du chœur). Signalé dans la préface de l'édition Michaëlis par M. Vincent d'Indy, qui a tant fait pour remettre en honneur notre ancienne musique française. — Campra emploiera également les cors, deux ans après l'*Hippolyte* de Rameau, dans la *Chasse* du 2e acte d'*Achille et Déidamie* (1735).

6. Vers 1750 des cornistes virtuoses, se produisent fréquemment au Concert Spirituel. Il y en avait deux dans l'orchestre de La Pouplinière, sans compter les deux clarinettistes, qui, selon l'usage du temps, jouaient également du cor. Voir Cucuel, *La Pouplinière...*, 329, 339 et 390 ; et *Etudes sur un orchestre au* XVIIIe *siècle*, 23-29.

hautbois, le cor n'est plus seulement un instrument pittoresque, il peut être aussi un instrument poétique et même « pathétique ». D'abord réservé aux scènes de chasse ou à quelques sonneries solennelles [1], il est employé peu à peu, à la manière italienne, pour accompagner certains airs de chant, même sur des paroles sentimentales [2], ou plus tard, à l'imitation des Allemands, pour former avec les clarinettes des ensembles symphoniques, d'expression non seulement brillante, mais aussi gracieuse ou rêveuse, comme celui qui a été cité plus haut. D'Alembert note en 1759 ce changement qui s'est produit, « il y a très peu de temps, sur l'usage des cors de chasse. On sait, pour peu qu'on ait entendu de beaux airs italiens pathétiques, l'effet admirable que cet instrument y produit ; avant ce temps, nous n'aurions pas cru qu'il pût être placé ailleurs que dans une fête de Diane » [3].

Cette évolution se reflète dans le théâtre de Rameau. Dès *Hippolyte*, les cors sont employés au 4e acte, pendant presque toute la scène 3. C'est en réalité une scène de chasseurs, qui n'utilise que de simples cors en *ré*. Mais le timbre du cor y domine pendant plusieurs morceaux, soit pour accompagner la voix dans le chœur et dans un air à voix seule, soit pour prêter sa couleur particulière à trois symphonies de danse, sur les quatre qui composent le divertissement. De plus, certains passages, notamment dans les interludes du chœur, exigent déjà de l'instrument une réelle agilité. Dans *les Fêtes d'Hébé* (1739), apparaît le cor d'harmonie en *fa*, le favori des cornistes, mais seulement pour quelques appels sur la dominante et sur la tonique, à l'occasion du bruit de chasse qui marque l'arrivée du roi Hymas [4]. Les quatre airs de danse ajoutés spécialement par Rameau pour la Barbarina, au cours des représentasions de 1739, contiennent chacun deux parties de cors en *ré*, qui rehaussent la solennité triomphale du divertissement final de la 2e entrée [5]. Ici, les cors sont employés

1. Comme dans les scènes de débarquement (*sinfonie per lo sbarco*) des opéras de Scarlatti, à partir de 1718. (Dent, *Alessandro Scarlatti*, 159).

2. Un air d'Alberti, *Caro sposo* était particulièrement célèbre dans ce genre, où excellaient également les musiciens allemands italianisants, tels que Hasse, Keiser et Hændel.

3. *De la liberté de la musique*, § 35 (Dans *Mélanges de littérature...*, IV, 452). Cf. Rousseau, *Dictionnaire de musique* : « Le cor est sonore, majestueux, propre aux grandes expressions » (art. *Expression*). En 1772, dans son *Traité du Mélo-drame* (p. 281), Garcins affirmera que les cors, comme les hautbois, conviennent « aux idées passionnées ».

4. I, 3, 69-70. Souligné par le récitatif de Sapho : « Le bruit des cors annonce Hymas. » Pour la charmante *Musette en rondeau* de la 3e entrée (III, 6, 232), la partition du fonds Decroix, conservée à la Bibliothèque Nationale, ajoute au refrain deux parties de cors en *ut*, données en supplément, avec la mention suivante : « Ces cors ne sont pas absolument obligés,..... mais ils ne peuvent pas nuire dès qu'ils ménagent leurs sons de manière à ne point couvrir l'orchestre. » Cette addition paraît être très postérieure à la première mise des *Fêtes d'Hébé*. Pour les œuvres composées avant 1750, les parties de cors qui se rencontrent dans certaines copies n'appartiennent pas toutes à la version primitive.

5. *Entrée vive* ,*Loure*, *Menuet* et *Gavotte* (donnés en appendice dans la grande édition Durand, p. *427-431*). Ce divertissement célèbre la victoire de Tyrtée, et les trompettes figurent dans la première et la troisième danses.

avec le caractère guerrier de la trompette, dont ils forment la basse naturelle. La même année, Rameau introduit de nouveau les cors dans un air de danse ajouté à *Dardanus*, également pour la danseuse napolitaine [1]. Une version des *Indes galantes*, mais sans doute postérieure à 1743, contient une partie de cors en *sol*, dans un *Air vif* du prologue [2]. *Le Temple de la Gloire* (1745) présente les cors avec une expression d'éclatante majesté : l'ouverture comporte deux parties de cors en *mi* et la chaconne finale une partie de cors en *sol*. On lit sur une copie ayant servi pour les représentations cette note manuscrite, qui semble prouver que les cornistes étaient autorisés à varier leur partie selon leur virtuosité : « Suivez les cors sans presser la mesure. Cela leur donne de la facilité pour les doubles qu'ils font à leur fantaisie [3]. »

Après 1750, l'emploi du cor se multiplie dans les opéras de Rameau, avec une expression encore plus large et plus variée. On sent que le musicien, merveilleusement servi par les cornistes allemands de La Pouplinière, a expérimenté toutes les ressources des cors d'harmonie. Dès 1751, la partition d'*Acante et Céphise*, si intéressante au point de vue de l'instrumentation, nous montre les cors employés dans deux ariettes brillantes [4], dans l'entr'acte déjà si poétique que nous avons cité à propos des clarinettes [5], et enfin, d'une manière passagère mais tout à fait remarquable, dans une phrase d'allure récitative qui s'intercale au milieu du *Chœur de démons* du troisième acte (« Haine implacable Guide nos pas »). Le timbre du cor, qui n'intervient pas dans le chœur, apparaît seulement pour cette supplication d'Acante, avec une intention pathétique indéniable [6]...

1. Ce morceau n'a pas été conservé dans les partitions. Mais nous savons qu'il provoqua un scandale à l'Opéra, et précisément à cause des cors : « ... La Dlle Barbarinne n'a pas pu exécuter hier son morceau de danse, parce que l'orchestre a raté l'air, ce qu'on n'a jamais vu arriver : on s'est très formalisé de cela, et M. de Thuret (alors directeur de l'Opéra) a apostrophé très rudement les symphonistes, que Rameau lui-même a excusés, en disant que c'était la faute des cors, qui n'étaient point d'accord. » (*Nouvelles à la main* du 4 déc. 1739. Cité dans *Commentaire*, p. LII.)

2. *Appendice*, p. 402. — *La Princesse de Navarre* (1745) comporte, dans l'Ouverture, 2 parties de cors en *fa*, et, dans l'ariette du divertissement final, une partie de cors en *ré* (III, 117, ariette d'un Guerrier, « Régnez en paix »).

3. Manuscrit de la Bibliothèque de l'Opéra. A propos d'un trait des cors dans l'ouverture (Ed. Durand, p. 9-10). Cité par Malherbe (*Commentaire*, XLIII). Dans *les Fêtes de Polymnie* (1745), la scène des chasseurs (III, 3), présente naturellement un usage abondant des cors en *ré*, commenté par les paroles de l'air de Zimès (p. 348) : « Imitez l'éclat des trompettes ! Que le son des cors Brille et forme des accords ! »

4. III, 3, 121, *Ariette vive* d'Acante (« Aigle naissant, lève les yeux »), cors en *sol*; III, 3, 128, *Ariette sans vitesse* de Zirphile (« Lance tes feux, naissante Aurore »), cors en *ré*.

5. *Entr'acte* après le 2e acte, cité plus haut p. 524.

6. *Acante et Céphise*, III, 2, 100. Il n'y a pas d'autre instrumentation. Les violons se taisent pour ce passage, et ne reprennent qu'avec le chœur des démons. Le cor est écrit dans la notation indiquée, et il est naturellement en *ut*. Noter le saut de septième mineure, qui monte du son 7 au son 13.

Il y a deux cors en *sol* dans la longue *Ritournelle* gracieuse qui sert d'ouverture à l'*Anacréon* de 1754. La seconde version de *Zoroastre* comparée à la première, marque bien le nouveau développement que le cor a pris dans l'orchestre de 1749 à 1756. L'ouverture s'est adjoint, pour la seconde partie, deux cors en *ré* qui ne figuraient pas dans le texte primitif [1]. *Les Paladins* utilisent les cors en *fa* dans l'ouverture et les cors en *sol*, avec une remarquable mobilité, dans les danses du 3e acte. Enfin, les cors ont un rôle très important dans la partition des *Boréades* : cors en *fa* dans l'ouverture et dans presque tout le premier acte, « cors en *mi bémol* » dans l'ariette d'Alphise « Un horizon serein » (Acte I, sc. 4), sans compter les cors en *ré* dans plusieurs danses et dans un duo d'amour de la scène finale. Le *Menuet* qui forme le morceau central de l'ouverture, confie aux cors la mélodie principale, avec certains traits qui supposent, tant pour le mouvement que pour la hauteur, une réelle virtuosité de la part des instrumentistes [2] :

Parmi les instruments à percussion, les timbales sont naturellement le plus employé dans l'orchestre de Rameau, comme dans l'orchestre moderne.

1. Les cors en *sol* accompagnent une ariette de Zoroastre (III, 6, 129) et les cors en *fa* le double chœur du 5e acte (scène 4). Mais, pour le double chœur, les parties de cors, ajoutées au bas de la partition, pourraient aussi se rapporter à la reprise de 1770. — On trouve deux parties de cor en *sol* dans *Zéphire*, pour annoncer la venue de Diane et pour accompagner son air (7, 325 et 8, 328).

2. Accompagné par les violons et par les basses. — Au point de vue de la virtuosité, voir également le trait de doubles croches du premier cor dans l'exemple cité p. 524.

D'usage courant depuis le moyen âge pour les fanfares militaires, elles ont été introduites dans l'opéra français par Lully, qui les a constamment associées aux trompettes pour les symphonies guerrières ou triomphales. Lully, remarque Titon du Tillet, a su donner à ces instruments « des mouvements si convenables aux chants où ils entraient... qu'ils ne touchaient pas moins le cœur que les instruments les plus harmonieux »[1]. Rameau les utilise de la même manière dans de nombreux passages de ses opéras : il en fait notamment un très bel emploi dans tout le divertissement final de l'entrée des *Sauvages*[2]. Il tire un excellent parti de leur puissance d'articulation rythmique dans les mélodies vigoureuses. Mais il apprécie également, comme on pense, la signification harmonique des deux notes qu'elles fournissent. « La quarte, que forment entre elles les deux caisses, est une quinte renversée. » Et cette quinte représente précisément les deux sons essentiels (tonique et dominante) de la *basse fondamentale*, « sans qu'on en ait eu le dessein, puisqu'elle n'est connue que de nos jours »[3]. Malgré le vif sentiment qu'il a de leurs ressources harmoniques, il ne semble pas que Rameau ait employé les timbales ailleurs que dans les morceaux de caractère martial. L'expression de cet instrument demeure, dans ses opéras, telle que la définit Ancelet en 1757 : « Les timbales, les trompettes et les tambours nous font ressentir la puissance que la musique a sur nos âmes : ils excitent le courage du soldat. Il y a bien peu d'organes à qui le son de ces instruments n'en impose ; ils sont faits pour émouvoir la multitude : on doit par conséquent les employer dans les fêtes publiques, les grands spectacles et les réjouissances, et surtout à la guerre[4]. »

Les autres instruments à percussion utilisés par Rameau sont le tambour, le tambourin et le tambour de basque.

Le tambour proprement dit est d'un emploi plutôt exceptionnel. On trouve déjà une « Batterie de tambours » dans deux marches du *Ballet des Muses* de Lully (1666). Outre son usage tout indiqué dans les scènes militaires, le tambour est utilisé aussi pour des effets descriptifs par Colasse dans la « tempête » de *Thétis et Pélée* (1689) et par Marais dans celle d'*Alcyone* (1706)[5]. On peut

1. *Parnasse français*, art. *Lully* (1732), p. 394. Cf. p. 396.

2. *Indes galantes*, IV, 6, 267 (Prélude, air de Zima et chaconne finale). Cf. *Hippolyte*, I, 4, 55 (Prélude avec trompettes) ; *Fêtes d'Hébé*, II, 8, 178-181, accompagnement de l'air d'Iphise (« Éclatante trompette ») et du chœur qui suit.

3. Rameau, *Observations sur notre instinct pour la musique...*, 14. — Cf. *Génération harmonique*, 62 : « Les timbales représentent toujours nos deux sons fondamentaux... ; et l'on doit être surpris qu'un principe aussi évident, aussi sensible ,qui a été choisi pour basse de tous les airs de trompette, n'ait pu frapper les yeux de l'esprit, de même qu'il a frappé nos oreilles. »

4. Ancelet, *Observations sur la musique...*, 33-34. — Il y a à l'Opéra, en 1760, un « timbalier » attitré, (De Jèze, *Etat ou tableau de la ville de Paris*, II, 3).

5. Colasse place le tambour dans la coulisse, et précise sur la partition la manière de l'employer : « On se sert d'un tambour pour imiter le bruit des vents et des flots, en frap-

retrouver des traces de ce double emploi dans l'opéra de Rameau. Le prologue des *Indes galantes* contient l'indication suivante : « Bruit de tambours qui interrompt le ballet » ; puis, peu après : « Bellone arrive au bruit des tambours et des trompettes qui la précèdent. » Mais, pour la première mention, on lit au crayon sur la partition manuscrite : « Les timbales seules » ; et pour l'entrée de Bellone, l'instrumentation indique seulement les trompettes et les timbales. Il se peut donc que les tambours véritables n'y aient été adjoints que d'une manière facultative. Quant à l'emploi descriptif du tambour, on en trouve du moins un exemple fort intéressant dans l'ouverture de *Zaïs*, qui « peint le débrouillement du chaos ». Un « tambour voilé », auquel se joignent peu à peu les autres instruments, figure par ses battements indécis la confusion primitive de la matière, qui va s'organiser [1].

Le tambourin employé dans les opéras de Rameau est le *tambourin de Provence*, sorte de tambour très allongé, mais d'un diamètre plus petit [2]. Usité dès le moyen âge pour rythmer certaines danses [3], le tambourin est fort en vogue à l'époque de Rameau, comme le montre la diffusion de la danse du même nom. En 1760, il y a un « tambourin » attitré dans l'orchestre de l'Opéra-Comique [4]. A l'Opéra, la partie de tambourin est faite par le timbalier ou par une « basse » ; et, à cause de sa simplicité, elle se trouve rarement mentionnée sur les partitions. Dans les parties d'orchestre ayant servi aux représentations de l'acte des *Sauvages* à l'Opéra, on trouve une partie de « timbale et tambourin » [5]. Le tambourin est employé, d'une manière plus ou moins continue, pour souligner la mesure de certaines danses fortement rythmées, telles que les danses du même

pant doucement quand le dessus est bas, et fort quand il est haut ». Marais, comme on l'a vu (p. 330), emploie « des tambours peu tendus qui, roulant continuellement, forment un bruit sourd et lugubre ».

1. Dans ses *Nouvelles littéraires* de 1748, Raynal commente cet emploi du tambour, qui paraît avoir fait sensation dans le public : « On a dit qu'à l'ouverture on croyait être à l'enterrement d'un officier suisse, parce qu'un roulis de timbales couvertes d'une gaze annonce par un bruit sourd le débrouillement du chaos. Cependant, il faut convenir que cette idée du musicien est assez naturelle. Ce n'est pas le moment des autres instruments. Ce n'est qu'à mesure que le développement se fait que la nature naît et s'anime. » (*Correspondance litt.*, I, 142). Noter le terme de « timbales », qui paraît être employé par erreur, mais qui laisse encore planer quelque doute sur la nature de l'instrument.

2. Dans la musique locale des Provençaux, « on l'attache au bras gauche et pendant qu'on joue du flûtet avec la main gauche, on bat le tambourin avec une petite baguette tenue par la main droite ». (Laborde, *Essai sur la musique*, I, 288). Le tambourin de Provence est un instrument à sons indéterminés. Il ne doit pas être confondu avec le *tambourin de Gascogne*, instrument à sons déterminés, où la baguette frappe sur des cordes de laiton, fixées à un coffre de bois.

3. Dans l'*Orchésographie* de Tabourot (1589), il est dit que « le tabourin (*sic*) aide merveilleusement par ses mesures uniformes à faire les assiettes des pieds selon la disposition requise pour les mouvements » (f. 33, v°).

4. De Jèze, *Etat ou tableau de la ville de Paris*, II, 11.

5. Malherbe, *Commentaire* pour *les Indes galantes*, p. LXXXVI.

nom, ou quelques autres qui prennent momentanément un caractère analogue [1]. Il figure, au premier acte des *Indes galantes*, dans la *Marche* pour l'entrée des Provençaux de l'escadre de Valère [2]. On constate dans quelques œuvres de Rameau le souci de préciser et de varier l'emploi de cet instrument un peu monotone, dont l'intervention se borne le plus souvent à des coups égaux, coïncidant avec les temps de la mesure. Au 3e acte d'*Acante et Céphise*, le *Menuet avec tambourin* contient une opposition de sonorité complétée par les mentions suivantes : « Sans tambourin, doux », « Avec tambourin, fort ». On trouve de même l'alternance de passages « avec tambourin » et « sans tambourin » dans l'*Anacréon* de 1754 (scène 4), pour les *Bacchanales, avec tambours de basque et tambourins pour les Bacchantes.*

Le tambour de basque, que nous voyons ici réuni au tambourin, ne saurait être confondu avec lui, comme on l'a fait quelquefois. « C'est une peau tendue sur un cerceau, dans l'épaisseur duquel on pratique des trous pour placer des grelots et des petites lames de cuivre que l'on fait sonner, en remuant cet instrument de plusieurs façons, et en le frappant tantôt des doigts, des poings, des coudes, et même des genoux » [3]. Cet instrument est naturellement d'un emploi assez limité, et il figure sur la scène plutôt que dans l'orchestre [4]. Le tambour de basque est devenu, au temps de Rameau, l'attribut le plus caractéristique de la danse. C'est lui qui apparaît, dans l'acte de *La Danse* (des *Fêtes d'Hébé*), aux mains de Terpsichore et de ses nymphes, bien qu'il soit indiqué sous le simple nom de « tambour » : « Terpsichore et les Nymphes paraissent en dansant au son de leur tambour. » — « Terpsichore prend Eglé pour danser, et toute la cour la reconnaît pour nymphe de la danse, dès que cette muse lui a remis son tambour [5]. »

Mentionnons enfin, à titre de curiosité, l'emploi du « canon » dans le *Feu d'artifice* qui forme le premier morceau de l'ouverture d'*Acante et Céphise*. Les coups de canon, figurés sans doute par des pétards ou par des couleuvrines, sont indiqués sur la partition par le mot « Canon » (ou l'abréviation C), inscrit aux points voulus au-dessus de la partie de basse. On lit, en tête de la grande partition manuscrite : « Les coups de canon doivent partir exactement sur les notes de basses marquées d'un C. Toujours sur le 1er ou 2e temps de la mesure. »

1. De là les titres de *Rigaudon en tambourin* (*Hippolyte*, III, 8, 147) ou de *Menuet avec tambourin* (*Acante et Céphise*, III, 3, 124).

2. I, 6, 80. Cette marche est « annoncée » dans la scène précédente, avec l'indication : « On entend les tambourins des matelots. »

3. Laborde, *Essai sur la musique*, I, 286.

4. Dans *la Vénitienne* de La Barre (1705), on trouve un groupe de trois « Barquarolles jouant du tambour de basque ». (*Recueil général des opéras*, VIII, 101). Le mot « barquarolles » désigne ici les gondoliers.

5. III, 5, 239 et 253.

Les parties séparées contiennent une partie de « canon et timbales »[1]. Rameau adjoint encore au *Feu d'artifice* d'*Acante et Céphise* une partie de « Tocsin », son de cloche qui résonne, en croches répétées, à l'unisson de la basse-continue.

Telles sont les ressources dont dispose l'orchestre de Rameau, pour renforcer, par la couleur des timbres, les autres moyens de l'expression dramatique. Si ces ressources nous paraissent souvent un peu maigres, auprès des sonorités luxuriantes de nos orchestres modernes, les timbres les plus caractéristiques y sont cependant représentés, et Rameau semble parfois pressentir l'extension de leur emploi expressif. Mais surtout, ces ressources limitées sont mises en valeur avec une singulière originalité, par la manière dont elles sont réparties et combinées dans l'orchestration.

L'ORCHESTRATION

Rameau fait preuve, dans l'orchestration de ses opéras, d'une variété de combinaison et d'un raffinement dont il y a peu d'exemples dans la musique européenne de son temps. S'il reste fidèle à certains groupements consacrés par la tradition lulliste, s'il met à profit quelques innovations d'un Campra, d'un Destouches ou d'un Montéclair, sa forte personnalité se révèle encore dans ce domaine, ainsi que sa préoccupation de l'expression dramatique[2].

Considérons tout d'abord le *nombre des parties* instrumentales. Rousseau, avec son expérience de copiste, remarque que ce nombre est à peu près constant dans la musique italienne, tandis que, sur les partitions françaises, il « n'est fixé et déterminé ni dans les pages ni dans les accolades »[3]. Ces variations, qui révèlent le souci de mesurer l'emploi des instruments aux nécessités de l'expression, sont un des traits les plus caractéristiques de l'orchestration de Rameau. Non seulement il a recours, comme ses devanciers français, à l'alternance prévue du « petit chœur » et du « grand chœur »[4], mais il dose les sonorités instrumentales avec une indépendance vraiment nouvelle. Si on laisse de côté le clavecin, dont les accords forment un groupement autonome, on ne

1. Trois ans après, Mondonville fera un usage analogue du canon dans la pastorale languedocienne de *Daphnis et Alcimadure*. Ces tentatives, qui ont « si bien réussi », sont mentionnées avec éloge dans le *Sentiment d'un harmoniphile* (1756), p. 67. Elles n'étaient d'ailleurs pas nouvelles dans la musique symphonique.

2. Il ne saurait être question d'étudier ici dans le détail les divers procédés mis en œuvre par Rameau. Nous n'aborderons ce sujet que comme complément de ce qui a été dit sur l'expression instrumentale. Une étude plus complète exigerait une multiplicité de citations musicales que nous ne pouvons nous permettre dans ce livre.

3. *Dictionnaire de musique*, art. *Papier réglé*.

4. « On appelle... *petit chœur*, à l'Opéra de Paris, un certain nombre des meilleurs instruments de chaque genre, qui forment un petit orchestre particulier autour du clavecin et de celui qui bat la mesure. Ce petit chœur est destiné pour les accompagnements qui

peut manquer d'être frappé, de l'aisance avec laquelle les diverses voix de l'orchestre apparaissent ou disparaissent, se multiplient ou se raréfient selon la fantaisie du musicien.

L'écriture à deux parties sans clavecin, chacune étant jouée par une seule espèce d'instruments, se rencontre quelquefois pour des passages plus ou moins étendus. Dans l'*Air en rondeau pour les Amours*, du prologue d'*Hippolyte*, le duo des flûtes et des violons alterne longuement avec l'ensemble de l'orchestre[1]. Un menuet de *Castor* est écrit presque entièrement à deux parties, d'ailleurs pour des instruments variés[2]. Mais les groupements le plus fréquemment employés sont ceux à trois, à quatre et à cinq parties.

L'écriture en trio se présente sous deux aspects très différents, suivant qu'elle utilise ou non le clavecin. La forme avec clavecin, qui permet de réaliser commodément l'harmonie entre la basse et les deux dessus, est fort répandue dans la musique symphonique française depuis le début du XVIII^e^ siècle. Rameau s'en sert couramment pour les morceaux de caractère léger et pour les accompagnements. Le trio sans clavecin, où les trois parties instrumentales doivent former entre elles un ensemble harmonique complet, avait déjà été employé par Lully, notamment sous la forme du « trio de hautbois » (2 parties de hautbois et une de basson), s'opposant à l'ensemble de l'orchestre. Rameau reprend souvent cette forme traditionnelle[3], mais il en varie aussi, d'une manière très sensible, la composition et l'emploi, continuant en cela l'œuvre des musiciens de la Régence. Il affectionne particulièrement le « trio de violons », dont les parties supérieures peuvent être remplacées ou doublées par les flûtes[4]. La basse est faite, suivant les cas, soit par les basses du petit chœur, soit par les « parties » (et surtout par la haute-contre), soit par les violons eux-mêmes. C'est ce que l'on appelle les « violons en basse », procédé très fréquent dans les accompagnements, surtout lorsque cette partie de violons double le

demandent le plus de délicatesse et de précision. » (Rousseau, *Dictionnaire*, art. *Chœur*.) En réalité, le petit chœur est composé essentiellement d'instruments à cordes. — Le *grand chœur* comprend, entre autres, huit basses supplémentaires, « la contrebasse.., les hautbois, les flûtes et les bassons. C'est l'orchestre entier qui le forme ». (Cahusac, art. *Chœur* de l'*Encyclopédie*.)

1. *Hippolyte*, Prol., 5, 26. Cf. I, 3, 49 (accompagnement de B de l'air de la Grande Prêtresse) ; et V, 8, 226 (accompagnement de l'ariette « Rossignols amoureux »).

2. Prol., 2, 34 (2^e^ menuet). Cf. *Dardanus*, I, 3, 85, 1^er^ rigaudon (première moitié).

3. *Hippolyte*, V, 4, 200 (interlude du chœur de bergers) ; V, 8, 225 (Chaconne) ; *Dardanus*, I, 3, 87 (2^e^ rigaudon).

4. La partition d'*Hippolyte* fournit, à elle seule, les trois variétés principales : une partie de flûtes et deux de cordes (I, 2, 38, accompagnement de l'air d'Aricie) ; deux parties de flûtes et une de cordes (Prol., 1, 12, Prélude ; V, 8, 223, Chaconne, fin de la 2^e^ phrase). Flûtes doublant les deux parties supérieures de violons (I, 3, 48, accompagnement du chœur des Prêtresses).

chant [1]. Ce dispositif, à la fois souple et varié, s'unit très agréablement avec la voix.

L'écriture à quatre parties, qui est devenue la forme la plus ordinaire du style harmonique et qui a été consacrée par l'expérience des siècles, se rencontre fréquemment dans les pages d'orchestre des opéras de Rameau, surtout pour le groupe des cordes. Dans ce cas, la répartition des instruments peut se faire de deux façons : ou bien une partie de violons, deux parties séparées de hautes-contre et de tailles, et les basses (avec ou sans clavecin) ; ou bien deux parties de violons, une partie de hautes-contre et de tailles réunies (sous le nom de « parties »), et les basses. Cette dernière disposition devient de plus en plus habituelle dans l'œuvre dramatique de Rameau, et c'est elle qui prévaudra définitivement, sous l'influence du style italien, pour former le quatuor moderne. Mais il arrive aussi que Rameau aboutisse par une tout autre voie à un ensemble de quatre parties instrumentales. Par exemple, le « trio de hautbois » peut s'adjoindre, au-dessus, une tenue de violons [2], ou bien, au-dessous, une partie de basse-continue [3]. Certaines combinaisons moins courantes contribuent également à former des quatuors d'un nouveau genre, comme dans l'entr'acte d'*Acante et Céphise* pour clarinettes et cors [4]. On sent que, tout en pratiquant les formes usuelles, Rameau réserve toujours les droits de son inspiration et de sa fantaisie.

Il en est de même pour l'écriture à cinq parties, héritage un peu suranné des symphonies de Lully. Dans son *Traité de l'harmonie* (p. 175), Rameau nous transmet encore intacte la tradition lulliste, en énumérant les cinq parties de « violons » consacrées par un long usage : dessus, haute-contre, taille, quinte et basse. Mais, dès *Hippolyte*, il adopte la répartition nouvelle, plus répandue depuis la Régence : 1ers violons, 2es violons, Hautes-contre, Tailles et Basses [5]. Cette répartition permet, en réunissant les deux « parties » de haute-contre et de taille, d'obtenir à volonté le quatuor. D'ailleurs, les ensembles à cinq parties réelles apparaissent parfois aussi sous des formes absolument neuves, qui n'ont rien de commun avec ces origines traditionnelles. Tel est le *1er Tambourin vif* d'*Acante et Céphise*, dont l'ensemble est ainsi distribué : Violons (doublés par les petites flûtes), Hautbois, « Parties », Bassons et Basses [6].

L'orchestration à plus de cinq parties réelles ne se rencontre que d'une

1. Rousseau, en 1750, apprécie fort dans la musique française « les violons en basse et les autres variétés que nos musiciens pratiquent si heureusement ». (Lettre à Grimm, dans Jansen, *J. J. Rousseau als Musiker*, 462.) Cf. plus haut, p. 248 et 250.

2. *Hippolyte*, V, 4, 205 (postlude du chœur des bergers).

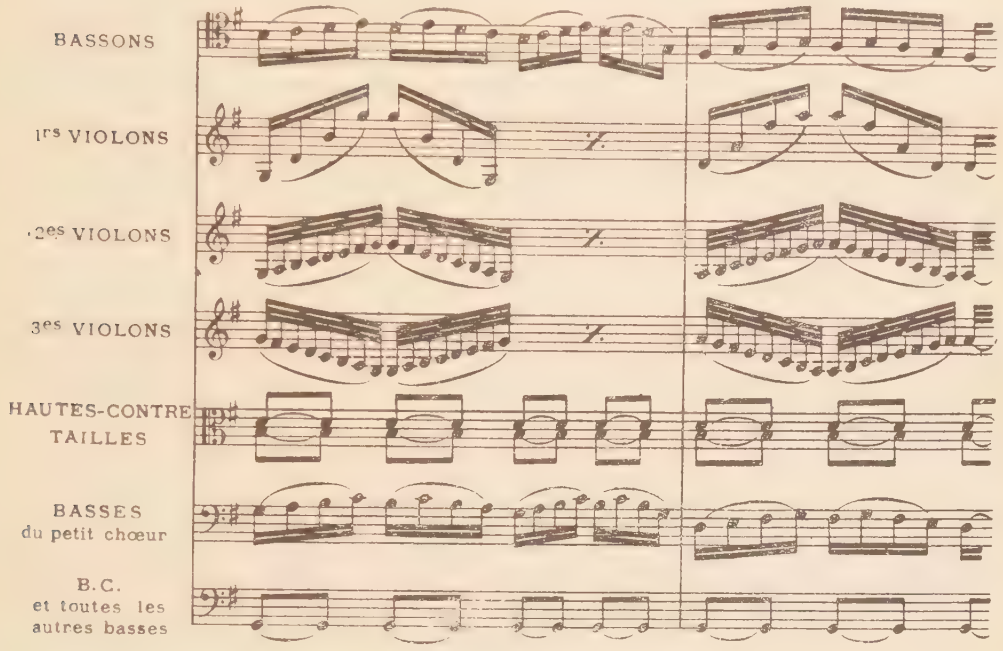
3. *Hippolyte*, III, 8, 137-138 (interlude du chœur « Que ce rivage retentisse »).

4. Cité plus haut p. 524.

5. *Hippolyte*, IV, 3, 185 (accompagnement du chœur « O disgrâce cruelle »).

6. I, 6, 39.

manière exceptionnelle dans les opéras de Rameau. Aussi bien cette multiplication des parties est-elle rarement nécessaire à l'expression. On cite, comme une singularité assez remarquable, un ensemble à huit parties réelles (dont sept de cordes) au 3e acte d'*Hippolyte*. C'est la symphonie descriptive du *Frémissement des flots*, où Rameau a voulu peindre, par l'accumulation des parties, le murmure confus et l'agitation désordonnée de la mer. On peut s'en faire une idée par les deux premières mesures [1] :



Nous reproduisons plus loin le début d'une symphonie d'*Acante et Céphise*, beaucoup plus musicale, qui présente sept parties réelles [2]. Des exemples de ce genre prouvent du moins que, pour le nombre des parties instrumentales, Rameau ne se sent limité par aucune convention.

La même liberté se révèle dans les *combinaisons de timbres*, à côté de l'utilisation des procédés traditionnels. Sans doute, Rameau ne renonce pas au vieil usage de composer des ensembles avec des instruments de même famille.

1. *Hippolyte*, III, 9, 154. Nous avons signalé ce morceau à propos des symphonies descriptives (p. 330-331).

2. II, 6, 80-81, *Entrée Andante*. Voir p. 542. — Dans *Dardanus* (version 1744, IV, 2, *36*), Rameau obtient un ensemble à six parties en divisant (momentanément) chacune des deux parties de violons : 4 parties réelles de violons, une partie de flûte et la B. C. (Accompagnement de l'air de l'Amour, « L'Amour reçoit un hommage si tendre »).

Le quatuor ou le quintette des cordes, le « trio de hautbois », s'opposent entre eux ou à l'ensemble de l'orchestre [1]. Mais le procédé de l'alternance des familles est beaucoup moins fréquent que chez Lully. D'abord, certaines familles ne sont plus complètes, et l'on ne trouve plus, comme au XVII[e] siècle, les flûtes ou les trompettes employées seules à quatre et cinq parties. En outre, le goût s'est répandu peu à peu d'une orchestration moins massive et plus variée dans la composition de chaque morceau et même de chaque phrase.

La combinaison la plus simple est le doublement, qui consiste à faire jouer simultanément la même partie, à l'unisson ou à l'octave, par deux ou plusieurs instruments différents. Ce procédé est aussi ancien que la musique instrumentale, et l'on trouve déjà chez Lully plusieurs doublements qui sont employés par Rameau d'une manière tout à fait courante : Violons et hautbois, violons et flûtes, violons et trompettes, basses et bassons. D'autres sont moins fréquents, ou plus particuliers à l'époque de Rameau : violons et petites flûtes [2], hautbois et trompettes [3], cors et trompettes [4], cors et hautbois [5], clarinettes et hautbois [6], clarinettes et violons [7]. Les doublements, s'ils créent rarement des expressions nouvelles, introduisent du moins certaines nuances de sonorité qui raniment heureusement l'intérêt. D'ailleurs, il ne faut pas se dissimuler que Rameau les emploie souvent comme un simple procédé de renforcement. Il écrit, en tête du premier acte de la partition autographe des *Boréades* : « Partout où il y a *doux* ou *d.*, il en faut toujours exclure les hautbois, bassons et petites flûtes, excepté que cela ne soit écrit exprès pour ces mêmes instruments [8]. » Pour souligner une mélodie marquante, le procédé du doublement peut être exceptionnellement appliqué à tout l'orchestre, plus ou moins complet. On aboutit ainsi à l'unisson général, dont il a été question plus haut à propos des « préludes à l'unisson » et des intervalles harmoniques [9].

La division est le contraire du doublement. Si celui-ci consiste à employer,

1. *Hippolyte*, IV, 3, 174 (1[er] *air*) ; *Indes galantes*, IV, 6, 271-277 (Chaconne finale) ; *Fêtes d'Hébé*, II, 8, 192-194 (*Air vif* pour les Lacédémoniens). Et *passim*.

2. *Acante et Céphise*, I, 6, 39 (1[er] Tambourin).

3. *Indes galantes*, IV, 1, 228 (*Ritournelle* initiale) ; *Fêtes d'Hébé*, II, 8, 181 (accompagnement du chœur « Éclatante trompette »).

4. *Acante et Céphise*, Ouverture (*Fanfare*).

5. *Hippolyte*, IV, 3, 168 (chœur de chasseurs) et 175 (2[e] air en rondeau).

6. *Acante et Céphise*, III, 3, 105 (prélude et accompagnement de l'air de Zirphile « Triomphe victoire »).

7. *Ibid.*, III, 3, 131 (*Contredanse*).

8. Bibl. Nat. (Réserve Vm[2] 397). Même recommandation en tête de l'acte II.

9. Voir p. 355 et 471. — Inversement, dans les passages d'extrême douceur, une partie instrumentale peut être confiée non seulement à une unique sorte d'instruments, mais même à un seul exécutant. *Hippolyte*, V, 8, 227 : « Un violon ». (Accompagnement de l'ariette « Rossignols amoureux » ; bref dessin descriptif après les mots « Par la douceur de vos ramages »). Cf. *Les Boréades*, I, 4, *Rondeau vif* (« Un 1[er] et un 2[e] violon avec les flûtes »).

pour une même partie, des instruments de nature différente, la division a pour effet de former plusieurs parties avec un même type d'instrument. L'usage d'employer à deux parties les instruments principaux est déjà si répandu au temps de Rameau qu'il ne saurait être considéré comme une division véritable. Tel est le cas des violons, des hautbois, des flûtes, des trompettes, des clarinettes et des cors. La division commence lorsque les instruments d'un même type sont distribués en un nombre de parties supérieur à l'ordinaire. C'est ce qui se produit surtout pour les violons. La division à trois, qui apparaît déjà chez Steffani et qui est assez fréquente dans les derniers opéras de Hændel, se rencontre quelquefois dans l'œuvre de Rameau. Dès *Hippolyte*, un air de Phèdre est accompagné par trois parties de violons [1], et la même division se retrouve dans le *Frémissement des flots* cité plus haut. Au 2e acte du *Temple de la Gloire*, le chant de la Bacchante (« La brillante Erigone ») est soutenu seulement par trois parties de violons [2]. On rencontre même, plus rarement, la division à quatre parties : par exemple, dans le *Temple de la Gloire*, pour la version primitive du *Ramage d'oiseaux* de la scène finale [3]. Ici la division des violons constitue une véritable recherche de timbres, qui se rattache à une expression particulière. Il en est de même lorsque les deux parties ordinaires sont constituées d'une façon inusitée, comme dans l'*Annonce du geôlier* des *Paladins*, où, pour imiter le bruit des clés, Rameau prescrit que « le demi-quart des premiers violons » doit jouer avec l'archet, et « le reste des violons pincé » [4].

Il faut signaler encore la division à deux parties de certains instruments qui sont employés d'ordinaire en une seule. Dans *Hippolyte*, le *Frémissement des flots* nous a montré la division des basses. On la retrouve dans *Acante et Céphise*, dans la seconde version de *Zoroastre* et dans les *Boréades*, mais toujours pour des passages assez brefs [5]. Les bassons sont traités plus souvent et plus longuement à deux parties, bien que l'écriture à une seule partie soit de beaucoup la plus fréquente [6].

1. I, 4, 54, « Périsse la vaine puissance ». (Débute par les « 3es violons »).

2. II, 1, 168. — Cf. *Fêtes d'Hébé*, II, 8, 178 ; *Nélée et Myrthis*, 5, 203 ; *les Boréades*, IV, 4 (ariette d'Abaris, « Fuyez, fuyez »).

3. Voir *Commentaire*, LXXXI. Cf. *Dardanus* (version 1744), IV, 2, *36*, (accompagnement de l'air de l'Amour, « L'Amour reçoit un hommage si tendre »).

4. I, 1, p. 18 du manuscrit de la Bibliothèque de l'Opéra. La première partie fait des arpèges et la seconde des accords en pizzicato. Voir plus haut, p. 514.

5. *Acante et Céphise*, III, 3, 117, *Musette gracieuse en rondeau* (les basses sont divisées en « 1er côté, à deux cordes », et « 2e côté ») ; *Zoroastre* (version 1756), III, 1, 104, accompagnement de la fin de l'air d'Abramane (avec, en plus, deux parties de bassons originales) ; *Les Boréades*, II, 6 (*Première gavotte vive*) et IV, 4 (*2e air*).

6. *Hippolyte*, II, 2, 84 (accompagnement de l'air de Thésée, « Pour prix d'un projet téméraire ») ; *Acante et Céphise*, Ouverture, p. 2-3 ; *Castor* (version 1754), prélude du 5e acte ; *Zoroastre* (version 1756), IV, 6, 190, accompagnement du récitatif mesuré d'Erinice « Ah ! je crois voir déjà ma rivale sanglante » (cité plus haut p. 195). Et *passim*.

Mais l'ingéniosité et l'originalité de Rameau se manifestent surtout dans ce qu'on pourrait appeler le *contrepoint des timbres*, c'est-à-dire dans l'art de superposer ou de faire dialoguer plusieurs parties instrumentales confiées à des timbres différents. La superposition donne lieu aux combinaisons les plus variées et les plus séduisantes. Tantôt, c'est une écriture verticale dont les parties harmoniques sont confiées à divers genres de sonorités. Tantôt, une ou plusieurs parties s'immobilisent sur une tenue tandis qu'une autre partie, seule ou accompagnée, dessine la mélodie principale [1]. Tantôt l'ensemble des cordes accompagne par des accords un dessin mélodique des bois, comme dans cette gavotte d'*Acante et Céphise* [2] :

Tantôt les timbres divers s'entrelacent librement, en un contrepoint souvent fort délicat, les flûtes avec les violons [3], les violons avec les hautbois ou les

1. *Hippolyte*, V, 8, 214, *Marche* (la mélodie est faite alternativement par les violons sur une tenue des hautbois et par les hautbois sur une tenue des violons). Cf. *Indes galantes*, Prol., 5, 36, *Air pour les Amours* (tenue des hautbois) ; *Castor*, I, 4, 63, *2e Air* (tenue des trompetttes) ; *Fêtes d'Hébé*, III, 7, 240, *Loure grave* (mélodie des petites flûtes en tierces sur une tenue de tout l'orchestre des cordes. — Le procédé de la tenue a passé du chœur des voix au chœur des instruments.

2. II, 4, 74 (*Première gavotte en rondeau*). Cf. les deux charmantes gavottes de *la Princesse de Navarre* (divertissement final, p. 114 et 116), où les flûtes disent seules la mélodie, soutenues par des accords ou des batteries de cordes) ; et *le Temple de la Gloire*, Prol., 3, 154, *Air tendre pour les Muses* (flûtes sur des accords de violons en pizzicato).

3. *Hippolyte*, III, 1, 120, interlude du monologue de Phèdre (cité p. 362) ; et V, 3, 197 (symphonie autour du récitatif d'Aricie). Cf. *Pygmalion*, 3, 12 (exemple cité p. 197) ; *Indes galantes*, Prol., 5, 30 (*Annonce de l'Amour*). Très fréquent.

trompettes [1], même les bassons avec les basses [2]. Enfin, ce contrepoint des timbres revêt parfois la forme moins serrée du dialogue, où les sonorités diverses s'opposent sans se superposer, et se répondent sans se confondre [3].

Sans doute, plusieurs de ces traits sont déjà familiers aux musiciens antérieurs. Mais il est indéniable que l'orchestration de Rameau marque un grand progrès vers l'indépendance des timbres. Les divers instruments conservent par rapport à l'ensemble une entière liberté d'allure, et non pas seulement ceux qui sont considérés comme les plus mélodiques, tels que le violon, la flûte ou le hautbois, mais même ceux qui étaient tenus auparavant dans une plus grande dépendance du reste de l'orchestre, comme les bassons ou les cors [4]. Cette indépendance des timbres tient pour une bonne part à l'écriture polyphonique, à laquelle Rameau resta généralement fidèle [5]. Mais elle provient surtout de sa libre recherche des timbres expressifs, en dehors de toute convention. Bach et même Hændel sont de plus grands contrapontistes que lui. Et cependant, ils n'ont atteint ni l'un ni l'autre, dans l'emploi des instruments, à cette mobilité nerveuse et à cette variété pleine de sens.

Après 1750, l'évolution du style et la diffusion des nouveaux instruments à vent se traduisent dans l'œuvre de Rameau par quelques pages d'orchestre qui portent déjà la marque d'une autre époque. La partition d'*Acante et Céphise* est fort intéressante à étudier à cet égard, comme on a pu déjà s'en rendre compte par l'*Entr'acte* pour cors et clarinettes. Voici encore une *Entrée Andante*, où les sonorités à la mode sont enchâssées dans un ensemble à sept parties, déjà très différent du style ordinaire de l'ancienne musique française [6] :

1. *Indes galantes*, Prol., 2, 13 (*Musette en rondeau*) ; *Hippolyte*, I, 4, 55 (*Prélude*).

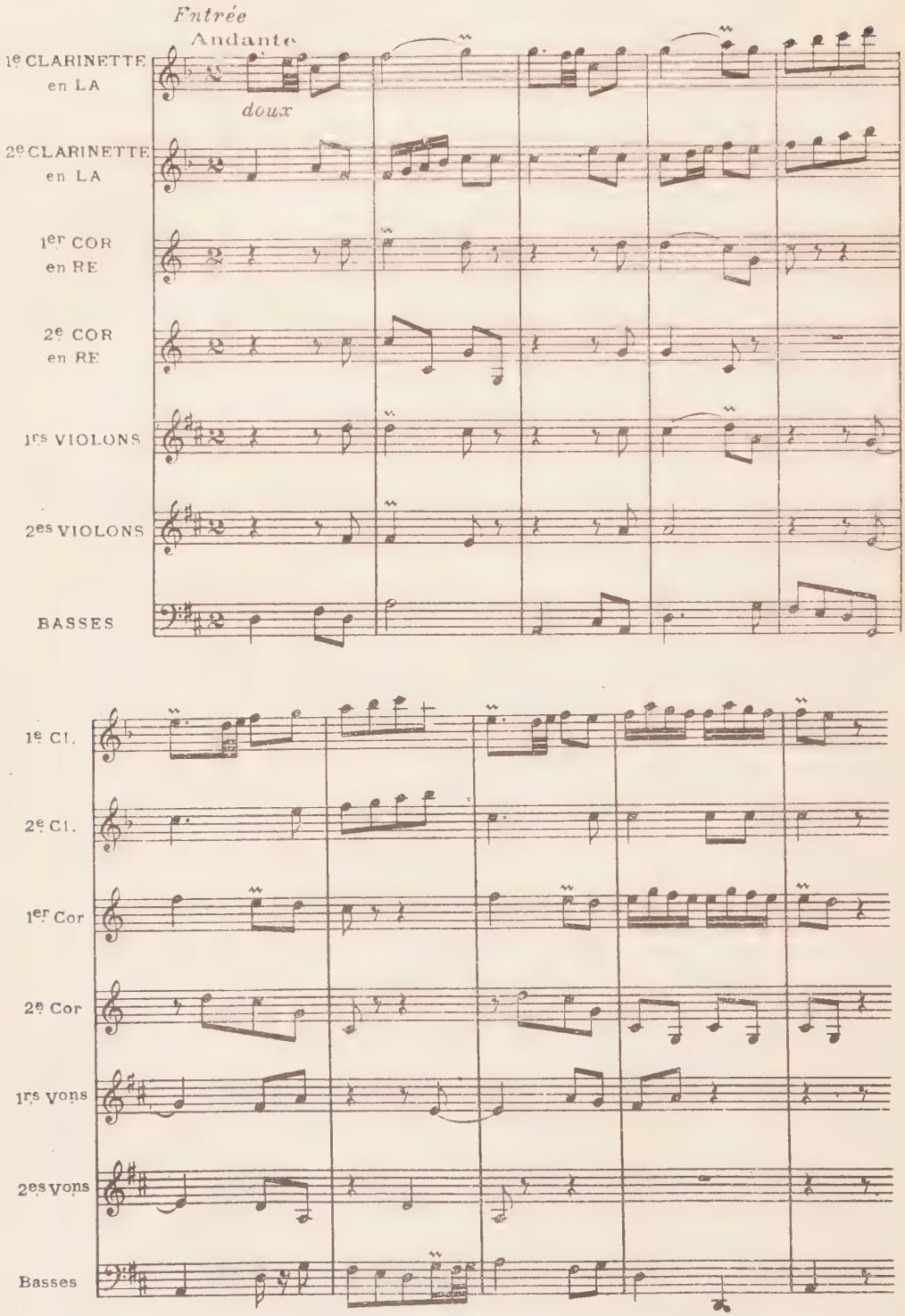
2. *Zoroastre* (version 1756), III, 1, 104, fin de l'air d'Abramane, « Un cœur fier qui brise sa chaîne » (deux parties de basson et deux parties de basses différentes entre elles et différentes de la voix, qui est elle-même une basse).

3. *Castor*, II, 5, 102, *Saraband*[e] (dialogue des flûtes et des violons) ; *Zaïs*, II, 4, 204-205, accompagnement de l'air de Cindor « Aquilons rompez votre chaîne » (petites flûtes alternant avec les grandes, par de courtes réponses).

4. *Hippolyte*, IV, 3, 173, *1*[er] *air* (attaque des « bassons seuls » à la 2[e] mesure, en imitation) ; V, 8, 224, *Chaconne*, vers le milieu du mineur (entrée des bassons, en imitation à la seconde inférieure du thème exposé par les violons) ; *Fêtes d'Hébé* (seconde version), II, 8, *170*, Prélude (bassons répondant aux trompettes); *Fêtes d'Hébé* (seconde version), II, scène finale, (Appendice, p. *427*), *Air* de danse ajouté pour la Barbarina (entrée des cors, redisant seuls le thème principal, tandis que l'orchestre continue).

5. On peut citer, comme exemple d'écriture polyphonique le *1*[er] *menuet* du 2[e] acte de *Zoroastre* (p. 83), dont la réduction pour piano ne donne d'ailleurs qu'une idée approximative. Cf. plusieurs de nos citations musicales, p. 197, 219, 362, 439.

6. *Acante et Céphise*, II, 6, 80.


Entrée
Andante
doux
1e CLARINETTE en LA
2e CLARINETTE en LA
1er COR en RE
2e COR en RE
1rs VIOLONS
2es VIOLONS
BASSES
1e Cl.
2e Cl.
1er Cor
2e Cor
1rs vons
2es vons
Basses

Cette page pourrait suffire à montrer, s'il en était encore besoin, que Rameau ne s'est pas contenté de reproduire les procédés d'orchestration de Lully ou des musiciens de la Régence. Elle semble faire déjà pressentir la musique, dite « classique », de l'école italo-allemande. Mais ce n'est pas là le style habituel de Rameau. Sa manière la plus personnelle d'écrire l'orchestre est celle dont les œuvres des vingt années précédentes fournissent tant d'exemples impérissables. Voyez plutôt les chaconnes finales d'*Hippolyte*, des *Indes galantes* et de *Dardanus*, ou simplement ce 2e *menuet* du prologue de *Castor*, d'une aisance si souveraine en sa limpidité [1]. Voilà la vraie manière de Rameau. Pourrions-nous souhaiter même aujourd'hui, avec les moyens dont il disposait, une orchestration plus vivante, plus sensible et plus aérée ? Cet emploi à la fois si franc et si subtil des timbres en usage, ce complet abandon à la fantaisie sous le contrôle de l'expression, et surtout, pourrait-on dire, cette absence de préjugés dans le choix et la combinaison des instruments, rapprochent l'orchestration de Rameau, non pas de l'orchestration des « classiques » allemands, mais de celle de nos musiciens français les plus modernes.

Les considérations qui précèdent, forcément insuffisantes, montrent du moins que Rameau occupe dans l'histoire de l'orchestre dramatique, et même symphonique, une place de première importance. Plusieurs traits de style que l'on regarde souvent comme des innovations de Gluck ou de Stamitz se rencontrent déjà dans ses opéras. Si son instrumentation est moins riche que celle de Gluck, elle est cependant fort bien appropriée aux exigences du drame, et son orchestration a beaucoup plus de souplesse et de variété. Sans doute Gluck, qui est avant tout homme de théâtre, affectionne davantage les teintes crues et les contrastes frappants, qui sont d'un effet plus immédiat. Mais les tableaux plus nuancés de Rameau conservent malgré tout aux timbres principaux leur valeur expressive, et la vigueur dramatique n'y fait nullement défaut, grâce à l'admirable plénitude de la sonorité [2].

Nous savons combien Rameau était préoccupé par ces recherches de timbre. Non seulement ses partitions en font foi, ainsi que les retouches qu'il a faites pour les diverses versions de ses œuvres. Mais plusieurs notes de sa main, sur les textes qui ont servi aux représentations, nous montrent qu'il surveillait de très près l'exécution orchestrale. Nous le voyons, aux répétitions

1. *Castor*, Prol., 2, 34. Écrit presque entièrement à deux parties, il présente successivement, et le plus souvent sans mélange, les timbres du basson, du violon et de la petite flûte. — Voir encore le *Mineur* de la grande chaconne de *Nélée et Myrthis* (5, 225).

2. On sentirait davantage cette vigueur et cette plénitude (qui tient à un savant étagement des parties harmoniques), si l'on se décidait, pour les exécutions actuelles, à augmenter le nombre des instruments (surtout des cordes) en rapport avec les dimensions de nos salles de théâtre ou de concert.

de ses opéras, veiller sur les nuances nécessaires, épier l'intensité de chaque timbre, expérimenter sur place l'effet des sonorités. On lit sur une partition de *Dardanus :* « Écrivez *Tacet* sur tous les Bassons, sans effacer, parce qu'il faut éprouver l'effet sans Bassons [1]. » Et encore : « Je prie M. Rébel (*sic*) de remettre ici les hautbois et de leur recommander la douceur [2]. » D'autres annotations concernent le degré d'intensité à donner respectivement aux divers timbres.

On sent que Rameau a eu fort à faire pour obtenir de l'orchestre de l'Opéra une exécution correcte et nuancée, soit à cause des difficultés à vaincre, soit par suite de la négligence ou de l'indiscipline des instrumentistes. Les contemporains s'accordent à reconnaître que Rameau a beaucoup contribué à perfectionner cet orchestre. « Tout le monde sait que nous sommes redevables de ses progrès à M. Rameau... » [3]. Cahusac, qui était bien placé pour en juger, affirme que Rameau « a porté l'exécution, déjà préparée en France par le travail et l'expérience de plus de soixante ans, à un degré de perfection égal à celui de ses compositions dramatiques » [4]. Les qualités de l'orchestre formé par Rameau nous sont confirmées, à la veille de sa mort, par le témoignage de Goldoni, peu suspect de tendresse pour l'opéra français. Entendant pour la première fois cet orchestre en 1763, il « trouve l'accord et l'ensemble des instruments d'un mérite supérieur et d'une exécution très exacte » [5].

Il serait donc injuste de considérer l'orchestration de Rameau comme une construction presque uniquement abstraite et de prétendre qu'il a fait bon marché du coloris instrumental. Si sa palette est moins bien fournie que celle de ses successeurs, il a possédé à un très haut degré pour son époque la sensualité particulière des timbres. Il s'y est même abandonné parfois avec délices, dans certains divertissements qui laissaient quelque détente à l'expression dramatique. Mais, le plus souvent, il s'est surtout préoccupé d'adapter exactement la couleur des timbres aux situations et aux caractères. Il aurait pu déjà souscrire au fameux principe énoncé par Gluck dans l'épître dédicatoire d'*Alceste :* « que les instruments ne doivent être mis en action qu'en

1. Partition de la version 1744, moitié gravée et moitié manuscrite, conservée à la Bibliothèque de l'Opéra (Rés. 145), p. 231. (En marge du beau prélude de l'acte IV, cité plus haut p. 219.) Cet exemplaire contient plusieurs autres annotations autographes, se rapportant surtout aux nuances.

2. *Ibid.*, p. 85. Rebel était alors chef d'orchestre de l'Opéra.

3. *La Paix de l'Opéra* (1753), p. 30, note.

4. *Encyclopédie*, art. *Exécution* (1756). Cf. D'Aquin, *Siècle littéraire de Louis XV*, I, 140. — Rousseau lui-même le reconnaît, d'ailleurs d'assez mauvaise grâce : « L'orchestre de l'Opéra ressemblait avant lui à une troupe de Quinze-Vingts attaqués de paralysie. Il les a un peu dégourdis. » (*Lettre à M. Grimm au sujet des remarques ajoutées à sa lettre sur Omphale* [1752], p. 24-25.)

5. *Mémoires* (éd. 1787). III, 38. — D'ailleurs cette perfection est toute relative et l'on trouve encore des doléances graves chez les partisans mêmes de Rameau. Voir *Sentiment d'un harmoniphile* (1756), p. 158-159.

proportion du degré d'intérêts et de passions ». L'emploi raisonné des instruments parachève l'effet des autres moyens de l'expression dramatique.

Mélodie, harmonie, mouvement, timbres de l'orchestre, l'un ou l'autre de ces moyens, ou encore tous à la fois, sont constamment mis en œuvre au cours de l'opéra selon les occasions qui sont fournies par les paroles chantées ou par la donnée dramatique elle-même. Ces occasions plus ou moins fugitives, le musicien les recherche et les provoque : il doit choisir perpétuellement, dans le drame qui se déroule, le prétexte et le moteur de son inspiration ; il a besoin d'un objet à peindre, d'une idée ou d'un sentiment à « caractériser ».

Souvent, trop souvent à notre gré, l'expression s'attache à une idée isolée et passagère, suggérée par un simple mot. C'est ce que nous avons nommé plus haut l'*expression littérale*, à propos de l'accompagnement et des vocalises[1]. Mais l'expression littérale peut se manifester par n'importe quel moyen, intervalles ou rythmes du chant ou de l'accompagnement, accords ou modulations de l'harmonie, apparition d'un timbre caractéristique. Une ariette assez plate d'*Acante et Céphise* nous montre réunis, d'une manière quelque peu excessive, presque tous les aspects de ce genre d'expression : « Tout rend hommage A ce dieu puissant, Le papillon volage » (vocalise en triolet), « Le lion rugissant » (trait de triples croches par les violons et les basses à l'unisson), « Le rossignol en son ramage » (vocalise de doubles croches avec accompagnement de flûtes)[2]. Toutefois, il ne faudrait pas croire que l'emploi ou l'abus de l'expression littérale soit particulier à Rameau et à la musique française. Bach n'est nullement exempt de ce reproche, pas plus que les Italiens de la même époque, comme le prouvent les doléances des critiques. C'est là un trait commun à toute l'esthétique européenne du temps, et qui d'ailleurs se rattache à une tendance permanente et légitime de la musique.

Mais ces expressions étroitement localisées ne sont malgré tout, chez Rameau comme chez les autres grands musiciens, qu'un aspect accessoire de la musique dramatique[3]. Ce sont surtout des occasions plus marquantes ou plus prolongées qui mettent en œuvre les moyens de l'expression. Si une péripétie du drame, brève mais décisive, réclame parfois, à juste titre, toutes les puis-

1. Voir p. 256 et 457. — On pourrait dire que le récitatif simple est une perpétuelle expressionlittérale, car la musique s'y transforme sans cesse selon le sens toujours changeant des paroles.

2. *Acante et Céphise*, II, 2, 57 ,*Ariette sans vitesse* de la 2e Prêtresse de l'Amour.

3. C'est ce qu'il appelle, assez dédaigneusement, « jouer le mot », et c'est là, selon lui, un des principaux emplois de l'expression purement mélodique. « ...Ce n'est ni du haut ni du bas que naît l'expression, et c'est uniquement du rapport des modes entrelacés par une certaine transition de l'un à l'autre, à moins qu'on y veuille jouer le mot, ou qu'il ne s'agisse de l'imitation de quelques météores. » (*Erreurs sur la musique.....*, 44-45.)

sances de la musique, le plus souvent, l'expression porte sur des ensembles étendus, où elle peut être développée et nuancée à loisir. C'est un air ou un « monologue », traduisant par une effusion lyrique continue un sentiment nettement défini. C'est une symphonie descriptive, évoquant un phénomène de la nature ou un prodige du merveilleux. C'est une danse, une suite de danses ou tout un divertissement, dont l'expression générale est déterminée par la situation et par les personnages. C'est une large « scène », et même un acte entier, où la musique est portée d'un bout à l'autre par la même émotion. Rameau excelle dans ces vastes ensembles. Rappelons-nous la scène funèbre de *Castor*, la colère pathétique de Thésée dans *Hippolyte*, les scènes de la tempête et du volcan dans les *Indes galantes*, le quatrième acte de *Zoroastre* ou celui de la seconde version de *Dardanus*.

Enfin, l'expression musicale peut s'appliquer à un objet encore plus étendu et plus permanent, qui se retrouve au cours du drame tout entier. Cet objet, ce sont les caractères des principaux personnages, qui doivent conserver une certaine unité de ton, malgré les situations diverses où ils se trouvent mêlés [1]. Il y a déjà une unité de ce genre dans la Poppée de Monteverdi ou dans l'Armide de Lully. Tous les musiciens dramatiques ont été fatalement amenés à pratiquer, d'une manière plus ou moins consciente, ce genre spécial d'expression. Les contemporains de Rameau commencent à s'intéresser à ce problème de psychologie musicale. « La douleur d'un vieillard n'a pas le même ton que celle d'un jeune homme ; la colère d'une femme a d'autres accents que celle d'un guerrier... Mais, outre ces différences, l'habile compositeur en trouve d'individuelles qui caractérisent ses personnages ; en sorte qu'on reconnaîtra bientôt, à l'accent particulier du récitatif et du chant, si c'est Mandane ou Emire, si c'est Olinte ou Alceste qu'on entend [2]. » Rien ne nous autorise à croire que Rameau ne s'est pas préoccupé de cette unité d'expression dans la peinture des personnages. Sans doute, il ne la met pas au premier plan de sa conception dramatique, comme le feront plus tard Gluck et, mieux encore, Wagner. Il semble plutôt attiré par la diversité des situations que par l'unité des caractères. Toutefois, dans celles de ses œuvres dont l'étendue ou le livret le permettait, cette unité se trouve parfois réalisée d'une manière fort heureuse. Plusieurs figures s'y détachent avec un relief remarquable : Télaïre, Iphise, Erinice, Platée ; Thésée, Dardanus, Teucer, Huascar. Rameau, malgré les multiples conventions de l'opéra, a réussi à les faire vivre.

Tels sont les divers emplois de l'expression dramatique. Il nous reste à embrasser d'un dernier regard les principaux aspects qu'elle présente dans le

1. Le choix traditionnel des divers genres de voix pour les principaux personnages manifeste déjà le souci de traduire musicalement la différence des caractères.

2. Rousseau, *Dictionnaire de musique*, art. *Scène*.

théâtre de Rameau. La musique dramatique de Rameau respire tour à tour la force, la gaîté, la grâce et la « tendresse ». Ce sont là, suivant Chabanon, les quatre caractères principaux que peut revêtir la musique [1]. Mais peu de musiciens les ont possédés tous les quatre à un si haut degré et avec tant de nuances diverses.

La force a un triple visage : elle s'exprime par l'héroïque, par le terrible et par le grandiose. L'héroïque est par définition le ton naturel de l'opéra, où les héros de l'épopée se mêlent à ceux de la tragédie. Mais nous l'entendons ici au sens plus limité de martial et de guerrier. Rameau nous a laissé bon nombre de ces « symphonies guerrières » où les Français excellent entre tous [2], et de ces airs vigoureux qui annoncent déjà les chants de la Révolution. Voyez plutôt les marches et les danses de guerriers dans *Castor* et dans *Dardanus*, le divertissement final de *la Princesse de Navarre* [3] et tel air de Thésée, de Pollux ou de Tyrtée [4]. C'est la *Marseillaise* qui commence. Le terrible est représenté, avec une sombre énergie, par les scènes infernales d'*Hippolyte* [5] ou par les conjurations du quatrième acte de *Zoroastre*, outre certains effets descriptifs, et certains accents de colère ou d'épouvante dans les moments de crise. Le grandiose s'affirme non seulement par les sonorités majestueuses qui enveloppent l'apparition du roi des dieux, mais surtout par plusieurs ensembles vocaux ou symphoniques qui sont animés d'une inspiration véritablement religieuse. Que l'on songe, par exemple, au prologue de *Zaïs*, aux cérémonies du 2e acte de *Zoroastre* ou aux chœurs du premier acte des *Fêtes de Polymnie*.

La gaîté se rattache à la force et à la grâce : elle est exubérance et enjouement. Gaîté brutale des athlètes et des guerriers ; joie profonde de l'apothéose de *Castor*, proche parente de la joie de Schiller et de Beethoven ; exultation trépidante des tambourins, entrain populaire des contredanses, malice légère des passepieds, sans compter la bouffonnerie caricaturale de *Platée* : la gaîté, sous toutes ses formes circule dans toute l'œuvre de Rameau, alternant avec le drame, auquel elle apporte un répit bienfaisant.

1. Chabanon, également nourri de Rameau et de Gluck, écrit en 1779 : « Les *caractères* de la musique peuvent se réduire à quatre principaux... La musique est : 1° tendre, 2° gracieuse, 3° gaie, 4° vive, forte et bruyante... » (*Observations sur la musique*, 118.)

2. « Des symphonies en quoi les Italiens nous cèdent, ce sont les marches et les symphonies guerrières. » (Lecerf, *Comparaison...* I, 59.)

3. Notamment l'Air pour un Français (« Amour, amour, dieu des héros »), la danse qui suit (non sans analogie avec le thème de la *Symphonie héroïque* de Beethoven), et le duo « A jamais de la France. Recevons nos rois ». (p. 105-108).

4. *Hippolyte*, II, 2, 82, air de Thésée (Sous les drapeaux de Mars ») ; *Castor*, III, 2, 111, air de Pollux (« Je vole à la victoire ») ; *Fêtes d'Hébé*, II, 3, 133, air de Tyrtée (« Qui te retient, Lacédémone ? ») et le chœur qui suit (« Marchons, commandez-nous ! »).

5. De telles scènes faisaient dire de Rameau « qu'il est par excellence le musicien du diable ». De Brosses, Lettre à M. de Gemeaux, 2 juillet 1744 ; citée par Mlle Y. Bezard, *Le Président de Brosses et la musique* (*Revue musicale*, août 1922, p. 143).

Et que dire de la grâce ? Placée « entre la joie et la tendresse »[1], elle participe de l'une et de l'autre. Elle est le geste harmonieux d'une joie paisible, d'un bien-être sans entrave et sans effort. « Elle est incompatible avec la gêne, déclare Rameau lui-même. On peut dire que les grâces sont filles de l'aisance, comme elles sont compagnes de la beauté »[2]. Les scènes pastorales servent de cadre naturel aux chants et aux gestes gracieux. Elles s'opposent aux scènes « héroïques », dans l'art musical comme dans la peinture[3]. L'état pastoral apparaît comme un idéal nostalgique, où l'esprit s'arrête avec complaisance « sur le peu de soins dont on y est chargé, sur l'oisiveté dont on y jouit, et, ce qui est le principal, sur le peu qu'il en coûte pour y être heureux »[4]. La troisième entrée des *Fêtes d'Hébé*, tout entière, est une admirable illustration de ce passage de Fontenelle ; mais vingt autres pages de Rameau pourraient être citées en exemple, tant dans les pastorales que dans les divertissements des opéras, surtout parmi les danses chantées. Ce bonheur qui transparaît dans la grâce est naturellement le bonheur de l'amour, de l'amour goûté sans trouble ou espéré sans inquiétude. C'est par là que la grâce confine à la tendresse.

La tendresse va de la grâce jusqu'au seuil du désespoir, qui nous ramène à la violence. « L'attendrissement... naît souvent du sentiment que l'on a de son bonheur. » Mais aussi, « quelquefois l'attendrissement naît de la douleur »[5]. *Air tendre, tendrement*, combien de fois avons-nous lu ces mots sur les partitions de nos vieux musiciens ! Et tantôt c'est la joie, tantôt la tristesse, qui sont évoquées par les paroles ou par la situation dramatique. Mais c'est toujours l'amour. « Observez, dit encore Chabanon, que l'amant heureux et malheureux peuvent chanter sur le même ton, si ce ton est celui de la tendresse[6]. » Ce ton de la tendresse, tour à tour délicieux ou douloureux, Rameau a su le faire résonner bien souvent, et avec un charme aussi prenant que n'importe quel autre musicien. Certaines danses lentes, chantées ou jouées, tel récitatif mesuré, comme celui de Pygmalion[7], tel air du dialogue comme celui d'Amélite[8], tels monologues comme ceux de *Castor* et de *Dardanus*, montrent suffisamment que Rameau peut n'être pas moins heureux dans l'expression de la tendresse que dans celle de la force, de la grâce ou de la gaîté.

1. Chabanon, *Observations sur la musique...*, 123.
2. *Code de musique pratique*, p. XI (*Plan de l'ouvrage*).
3. Voir Mornet, *Le sentiment de la nature en France, de J.-J. Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre* (1907), p. 333.
4. Fontenelle, *Discours sur la nature de l'Eglogue*, 150.
5. Chabanon, *Observations sur la musique*, 119.
6. *Ibid.*, 121.
7. *Pygmalion*, 3, 12. Cité p. 197.
8. *Zoroastre*, V. 2, 254-255. Cité p. 213.

C'est cette variété d'expression qui fait le grand musicien dramatique, ainsi que Rameau l'affirmait lui-même, avec une juste fierté, dans sa lettre à Houdar de La Motte[1]. C'est là ce que ses contemporains admirent le plus en lui. « Mon étonnement est à son comble, dit Grimm dans la *Lettre sur Omphale*, quand je pense que l'auteur de *Pygmalion* est celui du quatrième acte de *Zoroastre;* que l'auteur de *Zoroastre* est celui de *Platée*, et que l'auteur de *Platée* a fait le divertissement de la Rose dans l'acte des *Fleurs*[2]. » Et l'on ne saurait mieux conclure ce chapitre que par le jugement d'un autre contemporain de Rameau : « Tantôt, par une touche mâle et vigoureuse, il inspira l'horreur et l'effroi ; tantôt, par les sons les plus flattés et les plus doux, il arracha des larmes ; tantôt, jouant avec les Grâces ou badinant avec la marotte de Momus, il plaça sur le théâtre les tableaux les plus riants, les plus agréables ;... Rameau sut tour à tour faire gémir Melpomène et répandre l'enjouement sur les pas de Terpsichore et de Thalie[3]. »

1. Voir p. 428.
2. *Lettre sur Omphale* (1752), dans *Correspondance litt.*, XVI, 307.
3. Maret, *Eloge...*, 31-32.

CONCLUSION

L'impression générale qui se dégage de notre étude, c'est que l'élément dramatique tient dans l'opéra de Rameau une place beaucoup plus grande qu'on ne le croit d'ordinaire. Sans doute, il serait fort exagéré de prétendre découvrir dans ses tragédies lyriques une continuité d'intérêt et d'émotion comparable à celle que nous offre le théâtre d'un Racine. Ni les possibilités du genre, ni la qualité des livrets ne pouvaient le permettre. Mais il serait tout à fait injuste de considérer les œuvres marquantes de Rameau comme de simples divertissements de musique et de danse. Ces opéras ont des parties de véritable drame, comparables aux scènes les plus émouvantes du théâtre musical de tous les temps et de tous les pays. On achèvera de s'en rendre compte si l'on envisage, dans son ensemble, la conception de l'opéra tel que Rameau l'a pratiqué, et si l'on tente de préciser en quoi Rameau s'est montré vraiment musicien dramatique.

ESTHÉTIQUE DE L'OPÉRA DE RAMEAU

A la veille des débuts de Rameau au théâtre, Voltaire a donné de l'opéra une définition souvent citée : « L'opéra est un spectacle aussi bizarre que magnifique, où les yeux et les oreilles sont plus satisfaits que l'esprit, où l'asservissement à la musique rend nécessaire les fautes les plus ridicules, où il faut chanter dans la destruction d'une ville, et danser autour d'un tombeau ; où l'on voit le palais de Pluton et celui du Soleil ; des dieux, des démons, des magiciens, des prestiges, des monstres, des palais formés et détruits en un clin d'œil. On tolère ces extravagances, on les aime même, parce qu'on est là dans le pays des fées ; et, pourvu qu'il y ait du spectacle, de belles danses, une belle musique, quelques scènes intéressantes, on est content [1]. »

Il ne faut pas oublier que, lorsque Voltaire écrit ces lignes, Rameau n'a encore composé aucun de ses opéras. Pourtant, cette définition assez désinvolte peut s'appliquer par avance à l'opéra de Rameau, comme à celui de

1. Seconde préface d'*Œdipe* (1730). Ed. Moland, II, 52.

Lully et des musiciens de La Régence, à condition d'accorder plus d'importance que ne le fait Voltaire aux « quelques scènes intéressantes » qui représentent la partie dramatique de l'opéra. D'ailleurs, Voltaire lui-même prendra beaucoup plus au sérieux la tragédie musicale, lorsque, deux ans plus tard, il écrira pour Rameau l'opéra de *Samson*.

Au fond, la conception générale est restée à peu près la même depuis Lully. Seule, la proportion des divers éléments du genre a sensiblement varié, comme on l'a noté dans l'*Introduction*. Le poème, trop souvent médiocre, est un peu sacrifié à la musique et à la danse. Mais l'élément dramatique ne disparaît pas pour cela : il demeure une des parties essentielles de l'ensemble, comme en témoignent les jugements du public et les préoccupations du musicien. On peut même dire que ces exigences dramatiques se manifestent davantage dans l'opéra de Rameau qu'à l'époque de la Régence. La tragédie en musique semble se ressaisir et prendre une vigueur nouvelle. Par certains de ses aspects, l'opéra français de 1740 est déjà plus voisin qu'on ne croit du drame lyrique de Gluck.

Les livrets, généralement très inférieurs à ceux de Quinault, font une aussi large place au merveilleux et à toutes les « extravagances » qu'il entraîne. C'est là le principal défaut de l'opéra, défaut maintes fois signalé par les « philosophes », et qui nous rebute souvent aujourd'hui. Pourtant, si le merveilleux nuit au développement psychologique de l'action, il a des avantages auxquels Gluck lui-même n'a pas complètement renoncé. Il facilite l'emploi de la musique, et surtout, il est une source inépuisable de spectacles, il alimente ce plaisir des yeux qui forme un des principaux attraits de l'opéra. Il peut même provoquer des situations dramatiques spéciales qui ne sauraient se rencontrer dans les sujets purement vraisemblables. D'ailleurs, à côté des prodiges du merveilleux, un certain intérêt humain subsiste toujours dans l'action de l'opéra. Il se manifeste surtout par ces « scènes intéressantes » dont parle Voltaire, véritables dialogues de tragédie, dont la musique ne fait que souligner l'expression. Si de telles scènes ne sont pas plus nombreuses, si elles ne sont pas toujours aussi « intéressantes » qu'elles pourraient l'être, la faute en est surtout au poète, qui n'a pas su pleinement utiliser ces moments réservés au drame.

L'opéra de Rameau revêt souvent une forme que Lully n'a pas connue, celle de l'opéra-ballet, créée par La Motte et Campra à la fin du XVII^e^ siècle. Ce spectacle, qui contient autant d'actions différentes qu'il y a d'actes, présente naturellement un intérêt moins soutenu que les tragédies lyriques. Au point de vue du livret, il peut être considéré comme un assemblage à peu près arbitraire de pièces en un acte. Mais les pièces en un acte, qu'elles soient isolées ou réunies en opéra-ballet, ne sont pas nécessairement dépourvues de

scènes dramatiques. Souvenons-nous seulement de *Pygmalion* et de l'acte des *Incas*.

La musique a pris, dans l'opéra de Rameau, une extension que plusieurs contemporains jugent dangereuse pour l'intérêt dramatique. Chez Lully, son emploi est plus discret, plus subordonné à la poésie, plus strictement limité aux nécessités de l'action. Les lullistes se plaignent de cet envahissement de la musique et prétendent que l'opéra de Rameau n'est plus « qu'un concert dansant »[1]. « Le grand mal, écrit de Mably à la marquise de Pompadour, c'est que les trois quarts des Français qui fréquentent l'Opéra... n'ont que des oreilles, et au lieu de penser que l'opéra est l'imitation d'une action, ils ne le regardent que comme un concert[2]. » Les partisans de Rameau proclament, comme on l'a vu, la primauté de la musique dans l'opéra : « La scène lyrique est vraiment le théâtre de la musique ; tout le reste doit être subordonné à ce premier objet. La musique est le fond de ce genre de spectacle ; la poésie n'est qu'un premier dessin[3]... » Tous les autres arts doivent être employés dans l'opéra au profit de l'art musical, et considérés comme « des moyens dont on se sert pour le faire briller dans toutes ses parties »[4]. On connaît le mot trivial, mais significatif, par lequel Gluck résumait son impression sur l'opéra français, c'est-à-dire surtout sur l'opéra de Rameau : *Puzza di musica* (Il pue la musique)[5].

Mais, dans cette conception, la prédominance de la musique ne signifie pas naturellement l'abandon de tout idéal dramatique ni la méconnaissance des conditions de l'œuvre théâtrale. Si les admirateurs de Rameau affirment que la musique est l'élément essentiel de l'opéra, ce n'est pas qu'ils veuillent réduire le drame musical à de simples concerts presque sans rapport avec le sujet. C'est bien plutôt parce qu'ils attribuent à la musique une puissance et une vérité d'expression que Rameau, d'après eux, a été le premier à mettre pleinement en lumière. La musique est devenue « plus vraie » ; elle est maintenant « un art imitatif », « où la force de l'harmonie peint avec des couleurs vives l'action qui se passe sur le théâtre »[6]. Elle ne tend pas à se détacher du drame, comme il

1. Roy, *L'Italienne*, petite comédie pour la clôture du Théâtre Italien (*Mercure*, 1749, p. 204). Ces mots sont mis dans la bouche d'un personnage appelé « La Critique ».

2. *Lettres sur l'opéra* (1741), p. 137. Cf. de Rochemont, *Réflexions d'un patriote sur l'opéra français et sur l'opéra italien* (1754), p. 30-31.

3. De La Porte, *Observations sur la littérature moderne*, t. IV (1751), p. 139. D'Aquin, reprenant ce passage à son compte, affirme de même « que la musique est le fond véritable de l'opéra ». (*Siècle littéraire de Louis XV*, I, 64-65.) — Voir plus haut, p. 116.

4. *Sentiment d'un harmoniphile* (1756), p. 50 (*Sur l'opéra*).

5. Beaumarchais cite ce mot dans l'Avertissement de *Tarare* (2e éd.) Et il ajoute : « Trop de musique dans la musique est le défaut de nos grands opéras ». A rapprocher du mot de Campra sur *Hippolyte* (« Il y a dans cet opéra assez de musique pour en faire dix »).

6. *Sentiment d'un harmoniphile* (1756), p. 37-38 (à propos de *l'Europe galante* de Campra).

arrive trop souvent dans l'opéra italien de la même époque[1]. Elle vise au contraire à évoquer directement les caractères essentiels du drame, à constituer un moyen d'expression particulier, à côté et en dehors de la parole chantée[2]. On le sent bien par l'indépendance des accompagnements, par la multiplication des symphonies descriptives, par la valeur d'action que prennent si fréquemment les danses elles-mêmes.

L'abondance des divertissements a beaucoup contribué à faire méconnaître l'intérêt dramatique de l'opéra de Rameau. Ces divertissements sont d'ordinaire assez bien liés au sujet. On réussit même souvent à les incorporer complètement à l'action, en donnant aux danses le caractère d'une véritable pantomime. Mais il n'est pas douteux qu'ils forment dans l'opéra des moments de détente et de diversion, d'une tout autre nature que les « scènes » elles-mêmes. Ils constituent un spectacle trop différent du reste pour que la continuité de l'émotion puisse être maintenue. D'autre part le divertissement admet, à côté des danses, certains morceaux de chant qui tiennent plutôt du concert que du théâtre. L'attention des spectateurs est donc bien réellement détournée et « divertie » du drame. Cet inconvénient se trouve fort atténué dans les pièces d'un caractère uniquement gracieux, ou quand le divertissement se place à la fin de l'acte. Mais souvent l'interruption est très sensible, et l'on comprend qu'elle ait pu choquer des spectateurs habitués à la progression rigoureuse de la tragédie classique.

De Brosses, dans une lettre de 1740, souligne, à cet égard, l'infériorité de l'opéra par rapport à la tragédie. Si ses observations ont une portée générale, elles s'appliquent particulièrement, par leur date, à l'opéra de Rameau : « Un autre défaut bien plus considérable de nos meilleures tragédies en musique, c'est que, dans le temps que l'action du sujet vous a le plus remué l'âme, elle se trouve divertie de son émotion, parce que les yeux sont occupés d'une danse et les oreilles d'un chant, qui forment chacun un amusement d'une autre espèce et laissent refroidir le sentiment, que l'action principale doit réchauffer tout de nouveau, quand elle revient sur la scène. L'opéra, pour vouloir réunir trop de plaisirs à la fois, en affaiblit la jouissance : aussi, avec beaucoup de moments agréables, a-t-il pour moi des moments d'ennui, ce que n'a pas la bonne tragédie française, où l'intérêt produit son effet sans diversion, s'accroît par degrés, et retrouve, d'acte en acte, le cœur échauffé par l'acte précédent[3]. »

1. Dans l'opéra napolitain, la musique est employée d'une manière beaucoup moins dramatique que dans l'opéra de Rameau, bien que les livrets soient par eux-mêmes plus dramatiques.

2. On peut dire que l'opéra a forcé la musique française à l'expression des sentiments véhéments et a préparé ainsi les voies au lyrisme tumultueux de l'art romantique.

3. De Brosses, *Lettres familières écrites d'Italie*, éd. Colomb, II, 322.

Mais cette critique même et d'autres analogues révèlent tout ce que les contemporains de Rameau attendent de l'opéra. Ils ne le considèrent pas comme un simple amusement. Ils prétendent y retrouver les émotions de la tragédie [1]. Les longues analyses que les journaux du temps consacrent aux livrets, la sévérité du public pour les librettistes de Rameau, les doléances sur l'envahissement de la musique, sur le « concert dansant » et sur les divertissements importuns, tout cela montre clairement que la conception de la tragédie chantée n'est pas moins vivante au milieu du XVIII[e] siècle qu'à l'époque de Lully. Malgré l'évolution des mœurs, malgré la vogue de l'opéra-ballet et des pièces en un acte, malgré le développement de la musique et de la danse, elle demeure comme un idéal permanent du public français cultivé. Et ce n'est pas seulement un pur idéal, dont l'opéra de Rameau ne fournirait aucune réalisation. Lorsque les librettistes refont des actes entiers de leurs poèmes, lorsque Rameau recherche avec acharnement l'expression juste et variée, lorsque Cahusac tente d'incorporer la danse à l'action, tous travaillent à réaliser à leur manière cette conception du drame musical, à maintenir et même à agrandir la part de drame que comporte l'opéra français classique.

Cette persistance de la conception dramatique de l'opéra est attestée à l'époque de Rameau non seulement par des regrets, mais par des témoignages admiratifs qui se rapportent à son œuvre. Nous en avons cité plusieurs au cours de cette étude. Rappelons encore un passage significatif de Rousseau, écrit à la veille de la querelle des Bouffons, au moment où Rameau, à l'apogée de sa gloire, est le maître incontesté de l'opéra français. On y voit le futur auteur de la *Lettre sur la musique française* proclamer le caractère éminemment dramatique de notre opéra par rapport à celui des Italiens : « Si la musique est faite pour plaire seulement, donnons la palme à l'Italie, mais si elle doit encore émouvoir, tenons-nous en à la nôtre, surtout quand il est question de l'opéra, où l'on se propose d'exciter les passions et d'y toucher le spectateur. Combien de fois nos larmes et notre attendrissement n'ont-ils pas, au théâtre de Paris, fait honneur à l'art du musicien et au talent de l'acteur ! Jamais toute la divine musique italienne, sur ses grands et pompeux théâtres n'a pu se vanter, je ne dis pas d'arracher une larme, mais de causer la moindre émotion dans les scènes les plus touchantes [2]. »

1. « Tout ce qui se passe dans les poèmes lyriques qui portent le titre de tragédies doit être digne de la majesté de Melpomène ; le chant exprime la douleur, le trouble de l'âme, et les danses mêmes en sont l'expression. » (Nougaret, *De l'art du théâtre* [1769], II, 232.)

2. Rousseau, Lettre à Grimm sur l'opéra (1750). Manuscrit inédit reproduit par Jansen (*J.-J. Rousseau als Musiker*, 461). Rousseau est toujours dans les extrêmes, et il dira le contraire trois ans plus tard. Son jugement est assurément injuste pour la musique italienne. Mais il mérite d'autant plus d'être retenu qu'on cite uniquement de lui ses pamphlets de la querelle des Bouffons, où il se montre bien autrement injuste pour la musique française.

Deux ans avant la venue de Gluck à Paris, lors de la reprise de *Castor et Pollux*, voici quelles impressions faisait sur le public le rôle de Télaïre, joué par Sophie Arnould : « Depuis le commencement de son rôle jusqu'à la fin, Mlle Arnould n'est plus le personnage de la pièce, mais Télaïre même : dans le second acte, on verse avec elle des larmes sur le tombeau de Castor ; dans le cinquième, on partage les craintes qu'elle ressent de perdre encore une fois l'amant que l'amitié de Pollux lui a rendu. On s'intéresse à ses plaisirs comme à ses peines, et tous les sentiments qu'elle éprouve passent involontairement dans l'âme du spectateur [1]. » Ce sont de tels témoignages qu'il faut avoir présents à l'esprit quand on est tenté de méconnaître le caractère dramatique des grandes œuvres de Rameau et le genre d'émotion que le public y recherche. L'opéra de Rameau n'est pas uniquement un drame ; mais il a des parties de drame très importantes, auxquelles le public n'entend pas renoncer.

La tendance est bien plutôt à les mettre mieux en lumière et à les développer le plus possible en leur subordonnant tout le reste de l'ouvrage. Voilà pourquoi les spectateurs et les critiques se montrent si exigeants sur la valeur des livrets. « Les Français ont donné leur attention principale au sujet et au poème de leurs opéras [2]. » Ce n'est pas sans une sorte de remords qu'ils s'abandonnent aux voluptés de la musique, quand elle semble s'égarer en dehors des limites du drame. « Quelque enivrés que nous soyons aujourd'hui des beautés purement musicales, il faudra toujours revenir à croire qu'un opéra est un tout dramatique composé de plusieurs parties d'agrément, mais dont le fonds essentiel doit être le poème [3]. » Noverre, dès 1760, soutient que le poète doit diriger la collaboration des différents arts dans l'opéra et « veiller soigneusement sur le tout » [4]. C'est déjà la conception de Gluck et de Wagner. Tout l'opéra français classique est à l'origine de cette conception, et l'opéra de Rameau, malgré les apparences, malgré le dédain du poème, malgré le parti pris de musique, s'y rattache tout comme la tragédie lyrique de Lully.

Ce qu'il faut dire, c'est que l'opéra français, tel qu'il apparaît dans l'œuvre de Rameau, n'entend pas se borner étroitement à la progression du drame. Il admet, par l'usage des divertissements, des moments de détente et de sérénité qui sont liés au drame avec vraisemblance, mais qui reposent le spectateur d'un pathétique trop continu. Cette union de l'action dramatique et du ballet, qui remonte à la double origine de l'opéra français, a été consacrée par

1. *Mercure*, mars 1772, p. 161.

2. De Rochemont, *Réflexions d'un patriote sur l'opéra* (1754), p. 24.

3. *Question de goût* : *Les paroles d'un opéra sont-elles inutiles...* ? (*Mercure*, février 1761, p. 96-97). A propos de *Zoroastre*.

4. *Lettres sur la danse* (1760), p. 158-159.

un siècle d'expérience, et les contemporains de Rameau l'ont élevée à la dignité d'une véritable théorie esthétique. La théorie est formulée très nettement par le « patriote » de 1754 : « L'excellence du plan français paraît consister dans cette division du poème en dialogue et en fête. Le dialogue doit occuper fortement le spectateur ; c'est un plaisir sérieux. La fête est un repos, un passage à des plaisirs d'un nouveau genre, qui doivent amuser le spectateur sans jamais le distraire du sujet [1]. »

Certains, comme de Brosses, peuvent préférer la stricte continuité de la tragédie. Mais en général, une fois le genre admis, le divertissement, s'il reste dans le cadre du sujet, n'est pas considéré comme un ralentissement fâcheux de l'action, comme un hors-d'œuvre anti-dramatique. Il constitue au contraire, à côté du drame proprement dit, un répit nécessaire et bienfaisant. « Un contraste bien ménagé fait grand plaisir. Par exemple, j'aime à voir la Demoiselle Camargo venir d'un air joyeux essuyer les larmes que Thésée m'a fait répandre dans le troisième acte d'*Hippolyte* » [2]. Ainsi, le divertissement a, dans l'opéra, une fonction bien définie : « les danses et les spectacles y sont regardés moins comme des ornements accessoires que comme des parties essentielles » [3]. Il suffit seulement qu'ils s'accordent « avec les lois de la vraisemblance, de l'unité, de l'intérêt, en sorte que l'ensemble se trouve au milieu de cette étonnante diversité ». En somme, le divertissement doit reposer du drame sans jamais le faire oublier complètement.

On pourrait même soutenir que cette variété d'expression est plus proche du drame au sens moderne que le développement sans répit de l'action tragique. Marmontel fait à ce sujet une remarque très importante pour l'esthétique de l'opéra français : « Il est de l'essence de la tragédie que l'action n'ait point de relâche, que tout y inspire la crainte ou la pitié, et que le danger ou le malheur des personnages intéressants redouble de scène en scène. Au contraire, il est de l'essence de l'opéra que l'action n'en soit affligeante ou terrible que par intervalles et que les passions qui l'animent aient des moments de calme et de bonheur, comme on voit dans les jours d'orage des moments de sérénité. Il faut seulement prendre soin que tout se passe comme dans la nature, que l'espoir succède à la crainte, la peine au plaisir, le plaisir à la peine, avec la même facilité que dans le cours des choses de la vie [4]. »

Cette variété, servie par la réunion de tous les arts, fait de l'opéra français un spectacle si riche de beauté que les contemporains le considèrent comme « le grand œuvre par excellence... et le triomphe de l'esprit

1. De Rochemont. *Réflexions d'un patriote sur l'opéra...*, 37.
2. *Observations sur les écrits modernes*, t. XXXII, p. 165 (30 mars 1743).
3. Lacombe, *Le Spectacle des beaux-arts* (1761), p. 334.
4. *Supplément de l'Encyclopédie*, art. *Opéra.*

humain » [1]. Voltaire, qui s'y est essayé, n'est pas loin de voir dans l'opéra non seulement un symbole de civilisation extrême, mais même, chose curieuse, un des termes du progrès de l'humanité. Il est à peine besoin de rappeler les vers célèbres de *Mondain* (1736) :

> Il faut se rendre à ce palais magique
> Où les beaux vers, la danse, la musique,
> L'art de tromper les yeux par les couleurs,
> L'art plus heureux de séduire les cœurs,
> De cent plaisirs font un plaisir unique [2].

Dans le *Dictionnaire philosophique* (article *Homme*), Voltaire va plus loin encore : « Enfin, après de longs siècles, les choses viennent au point où nous les voyons. Ici, on représente une tragédie en musique ; là, on se tue sur la mer dans un autre hémisphère avec mille pièces de bronze ; l'opéra et un vaisseau de guerre du premier rang étonnent toujours mon imagination. Je doute qu'on puisse aller plus loin dans aucun des globes dont l'étendue est semée. »

Mais dans le plaisir que procure ce spectacle si varié, « l'âme est de moitié avec les sens » [3]. Le drame ne perd pas ses droits. C'est lui qui forme la charpente de l'ensemble, la substance complète des scènes, l'occasion des divertissements. Il se relâche parfois et s'épanouit en des tableaux de pure beauté, réalisant ainsi une forme d'art plus sereine et peut-être plus haute que celle de Gluck. Pourtant, entre les deux conceptions, la différence n'est pas aussi profonde qu'on l'a souvent prétendu. La « révolution » gluckiste utilise le cadre de l'opéra français classique pour réformer les abus de l'opéra italien. Si le drame lyrique de Gluck réduit la part du merveilleux, limite l'extension des divertissements et concentre davantage l'intérêt sur les aspects purement humains de l'action, il se conforme, pour la conception générale, à la tradition de Lully et de Rameau [4]. C'est surtout par sa musique, de provenance tout à fait diffé-

1. Durey de Noinville et Travenol, *Histoire du Théâtre de l'Académie Royale de Musique*, 2e éd. (1757), p. 2-3.

2. Voltaire pense surtout à l'opéra de Rameau et le nom du musicien est précisément cité dans la suite du passage. — Cf. *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne :* « ... malgré tous ces défauts, l'enchantement qui résulte de ce mélange heureux de scènes, de chœurs, de danses, de symphonies et de cette variété de décorations, subjugue jusqu'au critique même, et la meilleure comédie, la meilleure tragédie n'est jamais fréquentée par les mêmes personnes aussi assidûment qu'un opéra médiocre ». (éd. Moland, IV, 492-493.)

3. Raynal, *Nouvelles littéraires*, 19 août 1754 (dans *Correspondance litt.*, II, 176).

4. Calzabigi, le futur librettiste de Gluck, voit très nettement, dès 1755, tout le parti que l'on peut tirer de ce « plan » de spectacle « dont le célèbre Quinault fut l'inventeur », à condition d'y adapter « des actions purement humaines ». (*Dissertazione...*, en tête de son édition des œuvres de Métastase, Paris, 1755, I, 199-200.)

rente, que Gluck réalise une innovation radicale dans le théâtre lyrique français. Et encore, sur ce point, le succès de cet art nouveau a fait oublier et méconnaître la manière originale dont Rameau avait appliqué la musique au drame, devançant, et parfois dépassant, la réforme de Gluck.

RAMEAU MUSICIEN DRAMATIQUE

Rameau n'est pas un dramaturge. Mais il n'en est pas moins un grand musicien dramatique.

On ne saurait soutenir que Rameau ait été un dramaturge. Il faut entendre par là qu'il ne s'est jamais élevé à la vision d'ensemble des conditions de l'œuvre théâtrale. Il ne semble pas avoir eu l'idée d'embrasser d'un coup d'œil l'unité de l'action, la donnée générale et ses divisions, le développement des caractères d'un bout à l'autre de la pièce. Il n'a pas compris toute l'importance des livrets, de leur construction, de leur style même, pour la pleine efficacité de la musique de théâtre. Il ne s'est pas suffisamment intéressé ni associé à la tâche du poète. S'il est intervenu fréquemment auprès des librettistes, c'est beaucoup moins pour améliorer la valeur dramatique de l'œuvre elle-même que pour réclamer les modifications de paroles nécessaires à ses mélodies, surtout dans les divertissements. Quant à la marche de l'action et au dialogue lui-même, Rameau paraît s'en être remis entièrement à l'initiative de ses librettistes. Mais ceux-ci, sauf de rares exceptions, n'avaient ni assez de talent ni assez d'autorité pour suppléer à ses insuffisances. Puisqu'il ne pouvait diriger lui-même l'élaboration des livrets, il aurait eu besoin d'être guidé et soutenu par un Métastase ou par un Calzabigi. Malheureusement, il n'a pas eu la chance de rencontrer le collaborateur qui lui était indispensable.

Ce qui lui a manqué, c'est la vaste culture et le sens littéraire de Gluck, ou, à défaut, cette pratique de la scène et cette souplesse d'intelligence qui permettaient à Lully de corriger utilement Quinault lui-même. Venu tard au théâtre, il avait une formation presque uniquement musicale. Bien qu'il eût « suivi le spectacle depuis l'âge de douze ans »[1], il borna pendant longtemps son ambition à être un bon organiste et un profond théoricien. Dans la théorie, il concentra surtout son attention sur la technique proprement dite et sur les bases physiques de l'art des sons. Il semble bien qu'il n'ait jamais tenté d'étudier à fond le problème esthétique du drame musical. On comprend qu'il ait pu méconnaître l'importance des livrets, et qu'il se soit désintéressé de l'économie intérieure de l'œuvre dramatique. Ce qui fera l'originalité de Gluck, c'est qu'il soumettra entièrement sa musique au drame, veillant avant toutes choses à l'unité

1. « J'ai suivi le spectacle depuis l'âge de douze ans ; je n'ai travaillé pour l'Opéra qu'à cinquante ans, encore ne m'en croyais-je pas capable ... » (Lettre à Mongeot, 29 mai 1744.)

de l'ensemble, à la progression de l'intérêt, à la continuité de l'émotion. Rameau n'a jamais connu cet abandon total du musicien à la conception dramatique, cette communion complète avec la vie intérieure de l'action. Il a trop considéré l'opéra comme une succession de scènes indépendantes [1]. En ce sens, il faut reconnaître qu'il n'a pas été vraiment un dramaturge.

Mais comment pourrait-on contester, comme on l'a fait parfois de nos jours, qu'il ait été néanmoins un grand musicien dramatique ? Ce serait nier l'évidence. S'il s'est trop désintéressé de la conception d'ensemble du drame, s'il s'est borné trop étroitement à sa tâche de musicien, il a accompli cette tâche avec un souci passionné de la vérité psychologique et parfois avec une profondeur d'expression qui a été rarement dépassée. La musique de Rameau est véritablement dramatique, dans les deux acceptions que l'on peut donner à ce terme. D'une part, malgré quelques concessions au formalisme de l'époque, elle se modèle scrupuleusement sur les intentions du texte littéraire et sur le mouvement de la scène. D'autre part, elle atteint parfois à une puissance pathétique qui ne se retrouve que dans les plus hauts chefs-d'œuvre de l'art musical.

Dans l'adaptation de la musique aux diverses parties du drame, Rameau est certainement allé aussi loin que le permettaient les usages de son temps et la nature même des livrets qu'il a subis. Il s'est beaucoup moins abandonné qu'on ne le dit aux constructions purement musicales. Pendant la plus grande partie de ses opéras, il suit au contraire de très près la marche du dialogue ou de l'action.

Son récitatif, selon la coutume française, a une mélodie suffisamment chantante pour éviter toute disparate avec les airs des scènes et pour permettre l'utilisation d'autres ressources expressives que celles de la simple déclamation. Le développement du récitatif accompagné et du récitatif mesuré, sous leurs différentes formes, aboutit presque à supprimer la distinction artificielle entre le récitatif et l'air, qui est si désastreuse pour l'illusion théâtrale dans l'opéra italien de la même époque. Rameau est ainsi arrivé à créer, du moins par endroits, des modèles d'un chant dramatique extrêmement souple, à la fois naturel et varié, tout à fait proche de celui des musiciens les plus modernes.

Les airs des scènes, où le formalisme de la construction est réduit au mini-

1. Il y a du vrai dans le jugement, d'ailleurs trop tranchant, que Rousseau porte sur Rameau à la veille de la querelle des Bouffons : « Personne n'a mieux que lui saisi l'esprit des détails, personne n'a mieux su l'art des contrastes ; mais en même temps personne n'a moins su donner à ses opéras cette unité si savante et si désirée, et il est peut-être le seul au monde qui n'ait pu venir à bout de faire un bon ouvrage de plusieurs beaux morceaux fort bien arrangés. » (*Lettre à M. Grimm. au sujet des remarques ajoutées à sa lettre sur Omphale* [1752], p. 26-27.)

mum, se mêlent étroitement au récitatif et la plupart d'entre eux se distinguent à peine du récitatif mesuré. Ils n'interrompent pas d'une manière appréciable la marche naturelle du drame. Si certains de ces airs nous paraissent aujourd'hui un peu froids et languissants, c'est seulement dans les passages, d'ailleurs assez rares, où le poète s'est attardé à des madrigaux sans intérêt pour l'action. Quant aux ariettes, imitées des Italiens, elles ne sont certainement pas dramatiques ; elles représentent une concession importante faite par Rameau à la mode et au formalisme musical. Mais elles ne sont guère employées que dans les divertissements. A cette place, leur architecture stéréotypée semble moins choquante, et d'ailleurs leurs répétitions, leurs modulations, leurs traits de virtuosité peuvent même apparaître comme des expressions de joie et d'enthousiasme. En somme, les airs de l'opéra de Rameau sont beaucoup mieux fondus dans le drame et beaucoup plus près de la déclamation naturelle que ceux de l'opéra italien.

Dans les ensembles vocaux, la part de convention, chez Rameau comme chez tous les musiciens de théâtre, est certainement considérable. Mais là encore, ce n'est guère que dans les divertissements que Rameau s'abandonne aux développements purement musicaux. Dans le cours même de l'action, les chœurs et les morceaux à plusieurs voix solos sont employés avec un réel souci de la vérité dramatique. Malgré les insuffisances de l'exécution, dont Rameau n'est pas responsable, ils contribuent à donner au drame une animation que l'opéra italien ne connaît plus.

C'est dans l'emploi de l'orchestre que Rameau se montre particulièrement original comme musicien dramatique. Il a donné un développement tout nouveau, et déjà presque moderne, à ce puissant moyen d'expression. Ici, la musique commente, sans l'intermédiaire des paroles, les péripéties de l'action, les mouvements de la scène, les agitations de l'âme pendant les silences du chant. Symphonies descriptives, préludes et interludes, accompagnements autonomes, la musique instrumentale prend dans l'opéra de Rameau les formes les plus diverses pour déployer ses ressources expressives. Les danses elles-mêmes, si riches de musique, ont des caractères tellement marqués qu'elles transforment souvent les divertissements en de véritables pantomimes dramatiques. Rameau a profondément senti les possibilités indéfinies de la musique symphonique comme illustration directe du drame. S'il a trop dédaigné la qualité des poèmes, ce n'est pas seulement par manque de sens littéraire et par l'insuffisance de ses dons de dramaturge, c'est parce qu'il croyait que la musique pouvait suppléer à toutes les défaillances du livret et représenter presque à elle seule les principaux aspects de l'action.

Une musique vocale qui suit généralement de très près les paroles, une musique instrumentale qui tente sans relâche d'y suppléer, tels sont les deux

Dialogue entre Lully, Rameau et Orphée dans les Champs-Elysées
Estampe en tête du livre anonyme de Moline, portant le même titre (1774)

aspects de l'art que Rameau applique au théâtre. Quelle que soit sa forme, cet art a toujours sa fin en dehors de lui-même : il se rattache toujours étroitement à une idée fournie par le drame. L'esthétique de l' « imitation », dont Rameau est le plus illustre représentant, semble être faite pour le théâtre, qui fournit sans cesse au musicien de nouveaux sujets. Ce qui achève de donner à son art une haute valeur dramatique, c'est l'extrême variété de l'expression, c'est l'aisance avec laquelle il revêt les caractères les plus opposés. On se souvient de la distinction que Rameau lui-même établit, dès sa lettre à La Motte, entre le musicien de « goût » et le musicien « savant ». L'un ne peut exceller que « dans des genres relatifs à son tempérament ». Il est avant tout lyrique, comme nous dirions aujourd'hui. Mais le musicien « savant », au sens où l'entend Rameau, est le seul qui soit propre au théâtre : « Il serait donc à souhaiter qu'il se trouvât pour le théâtre un musicien qui étudiât la nature avant de la peindre, et qui, par sa science, sût faire le choix des couleurs et des nuances dont son esprit et son goût lui auraient fait sentir le rapport avec les expressions nécessaires. » Voilà le musicien dramatique, défini par Rameau lui-même. Son don le plus précieux est de pouvoir se prêter, par sa « science » autant que par son « esprit », aux expressions les plus variées, les plus étrangères à son propre caractère. Rameau a véritablement été ce musicien, et l'on peut affirmer qu'il l'a été encore plus que Gluck.

Mais le mot *dramatique* ne signifie pas seulement : bien adapté à l'action du drame. Il a encore un autre sens, assez voisin de celui des mots *tragique* ou *pathétique*. Et, dans ce second sens, il peut encore s'appliquer à l'art de Rameau. Quand on parle des qualités dramatiques de la musique de Rameau, il ne faut pas entendre seulement que cette musique se modèle avec souplesse sur les expressions les plus variées du drame. Cela veut dire aussi qu'elle a su rendre avec une énergie particulière les moments pathétiques de l'action, les situations violentes ou touchantes, auxquelles convient également, dans le sens étroit du terme, l'épithète de *dramatique*.

Il faut y insister, car on l'a parfois méconnu. On a trop souvent considéré l'art de Rameau comme uniquement gracieux, léger, superficiel, à peu près incapable de véhémence et de profondeur dans les moments les plus poignants du drame. Rien n'est plus contraire à la réalité. Nous croyons l'avoir suffisamment montré au cours de cette étude. Pour dénier à Rameau la puissance dramatique, il faudrait ignorer ou bien mal juger les scènes d'*Hippolyte* et de *Castor*, l'acte des *Incas*, la seconde version de *Dardanus*, le quatrième acte de *Zoroastre*. Il y a là des accents d'une telle intensité et d'un tel retentissement sur les profondeurs de l'âme, que ces créations du vieux Rameau ne pâlissent point auprès des pages les plus émouvantes de toute la musique de théâtre.

Rameau sent vivement la grandeur de la tragédie. S'il n'a pas un sens littéraire assez complet pour embrasser d'un seul regard tout le développement psychologique de l'action, il se fait une haute idée des scènes pathétiques qui s'y rencontrent. Il en saisit toute l'importance et comprend qu'elles réclament tous les soins. Quand ces situations dramatiques se présentent dans un acte de ballet, il les rend avec autant de force que dans ses grandes œuvres, comme on peut le voir par les *Indes galantes*. Mais il sait que la tragédie lyrique est leur véritable cadre, et il fait, comme il convient, la différence entre les deux genres. « Le ballet, écrit-il à un jeune musicien, vous conviendrait mieux que la tragédie. Il faudrait, avant que d'entreprendre un si grand ouvrage, en avoir fait de petits, des cantates, des divertissements, et mille bagatelles de cette sorte, qui nourrissent l'esprit, y échauffent la verve et rendent insensiblement capable des plus grandes choses [1]. »

Pour rendre ces grandes choses, Rameau emploie de grands moyens. Il use de procédés expressifs dont plusieurs étaient absolument inconnus aux musiciens français de son temps, et qui n'ont pas encore livré tous leurs secrets. « On entendait, pour la première fois, des airs dont l'accompagnement augmentait l'expression, des accords surprenants, des intonations qu'on avait cru impraticables [2]... » Ces recherches techniques ont le rapport le plus juste et le plus immédiat avec les sentiments extrêmes qu'elles veulent traduire. Mais elles s'adressent à « des auditeurs d'une extrême sensibilité », comme ceux qui ont rendu possibles « les effets merveilleux que les Grecs racontent de leur musique » [3]. Rameau a conscience d'avoir parfois renouvelé, par son art, ces impressions profondes et déchirantes qui provoquaient l'enthousiasme sur les auditoires grecs. « Certains effets de notre théâtre lyrique, dit-il en pensant évidemment à son œuvre, ont porté jusqu'à l'enthousiasme quelques âmes grecques qui susbistent encore pour la musique, pendant qu'ils n'ont fait qu'une légère impression sur la multitude [4]. » On voit toute l'importance que Rameau attache à ces effets exceptionnellement dramatiques, qui se placent aux moments culminants de l'action. Il les juge capables d'ébranler fortement, par la seule force des sons, ces « âmes grecques », qui savent non seulement entendre, mais « écouter ». Ici, la musique ajoute au drame une profondeur d'émotion insoupçonnée du poète ; elle supplée en quelque sorte au drame lui-même par les éclairs de vive lumière qu'elle projette sur le tumulte secret des passions.

Comment se fait-il que cet aspect dramatique du génie de Rameau, pour-

1. Lettre à Mongeot, 29 mai 1744.
2. Maret, *Eloge...*, 28.
3. Rameau, *Nouvelles réflexions sur le principe sonore*, 191.
4. *Ibid.*, 191, note. Et il ajoute ; « Il y a différence entre entendre et écouter... »

tant si évident, ait été si souvent méconnu de nos jours ? Ses contemporains, bien que déconcertés par les nouveautés de la technique, l'avaient nettement senti. Ils n'avaient pas tardé à s'apercevoir que Rameau n'était pas uniquement un musicien « savant », mais qu'il employait sa science de théoricien à réaliser des effets expressifs jusqu'alors inconnus en France. Aujourd'hui, cette science n'a plus rien qui nous effraye, mais on ne semble guère remarquer son emploi dramatique. On est surtout frappé par les aspects les plus gracieux de l'œuvre et notamment par les airs de danse.

Cette appréciation injuste du théâtre musical de Rameau, s'explique par plusieurs raisons. Lorsque ce théâtre, après un siècle d'oubli à peu près complet, nous a été révélé par les rééditions modernes, les airs de danse, dont l'impérissable beauté réunissait tous les suffrages, devaient forcément apparaître comme la partie la plus marquante de l'œuvre. Les actes de ballet sont plus nombreux que les tragédies lyriques et, dans les tragédies elle-mêmes, les divertissements occupent presque autant de place que les scènes consacrées à l'action. D'autre part, les maladresses des livrets, l'abus de la mythologie, nous empêchent de sentir du premier coup l'intérêt humain et la haute valeur musicale des scènes dramatiques. Enfin, la mélodie expressive de l'école italo-allemande, magnifiquement épanouie chez les grands romantiques allemands, domine encore avec tant de force toute notre éducation première, qu'il nous faut un certain effort pour saisir pleinement les expressions musicales qui relèvent d'une autre inspiration et d'une autre esthétique. Aussi, pour la majeure partie du public moderne, la musique dramatique française ne commence guère qu'avec Gluck.

C'est là diminuer singulièrement la personnalité de Rameau et son rôle dans notre musique de théâtre. Ce rôle a commencé à être méconnu dès le dernier tiers du XVIII^e^ siècle, quand l'engouement pour l'opéra-comique et pour le drame gluckiste porta un coup mortel à Rameau, presque aussitôt après son laborieux triomphe. Dès 1778, Marmontel, comparant les pages les plus émouvantes de Rameau avec les morceaux les plus vantés d'*Orphée*, d'*Iphigénie* et d'*Alceste*, se plaint qu'aux yeux du public français « Rameau ne soit compté pour rien dans la musique théâtrale, et que Gluck en soit l'inventeur »[1].

En réalité, Rameau, dans les parties dramatiques de son œuvre, est le précurseur immédiat de Gluck. Sans doute, Gluck a été plus dramaturge que lui, il a subordonné davantage sa musique à la conception d'ensemble du sujet ; selon la devise qu'il emprunte à Pythagore, « il a préféré les Muses aux Sirènes ». Il semble ainsi plus proche de Lully. Mais Rameau, comme on l'a vu, réalise déjà sur plusieurs points la réforme de Gluck : ouverture liée à l'action, conti-

1. *Lettre à M. de La Harpe* (*Mercure*, sept. 1778, p. 165).

nuité et liberté du chant dramatique, développement du rôle expressif de l'orchestre. Dans les scènes pathétiques, il atteint à une intensité et à une véhémence que Lully n'a pas connues. « Il approche plus que Lully des accents de la tragédie [1]. » S'il ne l'égale pas « du côté de l'esprit et de l'intelligence », il lui fut « presque toujours supérieur du côté de l'expression » [2]. De Lully à Gluck, Rameau a transmis la flamme. Et non seulement il l'a transmise, mais il l'a ravivée.

Il y a à cet égard une véritable continuité, sinon un progrès absolu, entre Lully, Rameau et Gluck. On sait combien Gluck a mis à profit la conception traditionnelle de la tragédie lyrique française pour réaliser la réforme de l'opéra italien. Si, pour l'inspiration musicale, il se rattache plutôt à l'Italie et à l'Allemagne, l'exemple de la musique même de Lully et de Rameau n'a pas été perdu pour lui [3]. La belle simplicité de Lully se rapprochait davantage de ses propres idées sur l'emploi de la musique au théâtre. Mais il ne faudrait pas croire que Gluck soit resté insensible à la force dramatique des grandes scènes de Rameau, qui représentaient alors les modèles les plus fameux et les plus récents du pathétique à la française. « M. Gluck, lit-on dans le *Mercure* de 1782, estime beaucoup le génie de Rameau, parce qu'il sait tout ce que l'art lui doit [4]. »

D'ailleurs, Rameau n'est pas seulement un précurseur de Gluck. Il représente dans l'histoire de la musique dramatique autre chose que le trait d'union entre Lully et l'auteur d'*Iphigénie*. Il réalise par certains aspects de son œuvre une forme d'art d'une originalité qui restera sans lendemain, jusqu'au jour où certains musiciens français, au début du XX^e^ siècle, en feront la découverte émerveillée. Cette originalité ne réside pas dans la conception de l'opéra français tel qu'il l'a pratiqué, conception plus variée, plus sereine que le drame gluckiste, plus ouverte aux divers emplois de la musique, tout en restant malgré tout réellement dramatique. La même conception se retrouve chez les musiciens de son temps, sans qu'aucun d'eux, ni Rebel et Francœur, ni même Mondonville, ait possédé ces traits originaux de son génie, qui n'appartiennent qu'à lui. Ce qu'il y a de nouveau chez Rameau, c'est la densité de musique dont il enveloppe le dialogue et l'action, et qui, loin de nuire au mouvement du drame, en souligne la progression et en prolonge le retentissement dans l'âme des audi-

1. Marmontel, *Essai sur les révolutions de la musique.....* (1777). Dans *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le Chevalier Gluck*, p. 155.

2. Rousseau, *Lettre à M. Grimm au sujet des remarques ajoutées à sa lettre sur Omphale* (1752), p. 23.

3. Burney, à propos d'*Iphigénie en Aulide*, est frappé par les ressemblances qu'il y découvre avec le style des deux maîtres français. (*A general history of music* [1776-1789], IV, 618-619).

4. Juillet 1782, p. 42. A propos de l'admiration de Gluck pour la manière dramatique dont Rameau a rendu le chœur funèbre de *Castor*.

teurs. Cette concision parlante du chant dramatique, strictement modelé sur les intonations du sentiment, cette démarche directe et nerveuse de la mélodie instrumentale, d'une variété inépuisable, et surtout cet emploi continu de la modulation expressive, tantôt discrète, tantôt fortement marquée, qui mesure à chaque instant les nuances de l'émotion, tous ces traits convergents, seulement esquissés chez Lully, forment un style tout à fait personnel, en grande partie nouveau, et dont Gluck n'a certainement pas utilisé toutes les possibilités.

En découvrant ce style oublié, en y reconnaissant des qualités nationales longtemps inemployées dans notre musique, en regrettant qu'il ait été sottement délaissé, quelques-uns de nos musiciens, au début de ce siècle, ont poussé l'enthousiasme jusqu'à l'exagération et à l'injustice. « Vive Rameau ! A bas Gluck ! », s'écriait Debussy en plein concert, lors de l'audition de *la Guirlande*, donnée en 1903 par la *Schola Cantorum* de Paris [1]. Il y eut pendant quelque temps tout un groupe de musiciens français disposés à immoler la gloire de Gluck sur l'autel de Rameau, en réparation de l'injurieux oubli dont le musicien français avait été trop longtemps la victime. Ces excès sont compréhensibles, et même sympathiques, car ils révèlent la sincérité et la profondeur de l'admiration. Ils ont contribué à nous donner une plus juste vision de la réalité historique. Ils ont réagi d'une manière salutaire contre le dédain invétéré avec lequel la plupart des Français traitaient, sans le connaître, un des musiciens les plus représentatifs de notre art national. Mais maintenant que le premier feu de l'enthousiasme est passé, et que s'est apaisée cette nouvelle querelle entre ramistes et gluckistes, nous pouvons porter sur ce débat un jugement plus impartial. La haute valeur du style dramatique de Rameau ne doit pas nous faire méconnaître l'importance de la réforme de Gluck et sa simplification géniale du drame musical. Le premier est plus musicien, le second plus dramaturge ; mais tous deux sont de grands musiciens dramatiques. Point n'est besoin, pour admirer l'un, de lui sacrifier l'autre et de réparer une injustice par une autre injustice. Chacun d'eux, pour des raisons différentes, a un droit égal à la reconnaissance des amis de la musique. Chacun peut encore nous donner de hautes joies. « Ce sont deux puissants dieux. »

C'est sur cette idée de puissance qu'il convient de clore notre étude. Il faut en finir avec la légende de Rameau petit maître, uniquement occupé de menuets et de rigaudons. On n'est même pas quitte envers lui, en le nommant, comme on l'a fait, le plus grand des petits maîtres. Après une lecture attentive de son

1. Jean Chantavoine, *L'affaire Rameau* (*Courrier musical*, 15 mai 1908, p. 314) ; Louis Laloy, *La musique retrouvée* (1928), p. 83. — Voir le feuilleton enthousiaste écrit par Debussy après l'audition des deux premiers actes de *Castor* à la *Schola* (*Gil Blas*, 2 février 1903).

œuvre dramatique, nous devons reconnaître en lui un musicien de toute première grandeur.

Son inspiration, prodigieusement variée, s'est complue dans la force au moins autant que dans la grâce. La grâce est de son temps. Nous aimons à retrouver dans son œuvre l'idée conventionnelle et souvent incomplète qu'on se fait d'ordinaire du style Louis XV. Mais la force est de Rameau lui-même. C'est là son caractère propre. La vigueur de la conception, l'énergie dans le rendu, voilà les traits distinctifs de sa personnalité. Ses contemporains sont unanimes sur ce point ; et leur témoignage, confirmé par nos impressions actuelles, est ici d'une valeur incontestable, puisqu'il s'agit de voir en quoi Rameau se distingue des autres musiciens français de son époque.

Grand, fort, mâle, vigoureux, sublime, hardi, tels sont les mots qui reviennent constamment pour caractériser son art. Chabanon, après Voltaire, vante « ces touches mâles et vigoureuses auxquelles le grand Rameau se fait connaître »[1]. Piron admire « le ton de force de la musique de Rameau », qui écrasa la race des envieux et des médiocres « sous son pied d'Hercule dijonnais »[2]. « Le feu et la force de l'harmonie », « l'abondance des idées », et, pour tout dire, le « génie », tels sont les dons qui, pour Grimm, ont fait de Rameau « le Précurseur »[3]. Quand on le compare aux peintres, les noms que l'on prononce sont ceux de Rembrandt et de Michel-Ange[4]. Dans les nombreux parallèles entre Lully et Rameau, c'est toujours cette idée de puissance qui est mise en lumière. Selon Montesquieu, Lully ferait plutôt songer à Racine et Rameau à Corneille[5]. « Chez le premier, écrit d'Aquin, la musique est aimable, flatteuse, disons même un peu efféminée ; chez le second, elle est vive, foudroyante et majestueuse. Ce n'est pas que Lully ne soit jamais grand, et que Rameau n'ait jamais composé de morceaux voluptueux ; nous parlons de la principale manière par laquelle un grand artiste semble mettre son sceau à l'ouvrage[6]. »

1. *Eloge de M. Rameau*, 15. Cf. Voltaire à Thiériot (17 décembre 1735) : « sa musique mâle et vigoureuse ». « Mâle vigueur », « coups pleins d'audace », « sublimes traits », dira encore De Boissy, par la bouche de Léandre, dans la comédie des *Talents à la mode* (début du second acte).

2. Piron, Lettre à Maret, 7 août 1766 (*Oeuvres inédites*, éd. Bonhomme, 295-296).

3. *Le petit prophète de Boemischbroda*, (dans *Correspondance litt.*, XVI, 328).

4. Le poète Roy souhaite que Rameau « humanise son savoir » et « quitte le pinceau de Rimbrant (*sic*) pour prendre celui du Corrège ». (*Lettre sur l'opéra*, dans *Lettres sur quelques écrits de ce temps*, t. II [1749], p. 21-22). — « Presque tous les grands tableaux avaient été manqués par ses prédécesseurs. Il y jeta une énergie digne du pinceau de Michel-Ange. » (La Dixmérie, *Les deux âges du goût*, 256-257.)

5. « Rameau est Corneille ; et Lulli, Racine ». (*Pensées et fragments inédits*, publiés par le baron Gaston de Montesquieu [Bordeaux, 1901], II, 69).

6. D'Aquin, *Siècle littéraire de Louis XV* (1752), I, 63. Et plus haut (p. 51) : « ... je ne connais de grands crayons que les siens. J'aime les autres musiciens, mais mon admiration est pour lui seul ».

Les ennemis eux-mêmes de Rameau, par la nature de leurs critiques, rendent un hommage involontaire à la vigueur de son talent. Le « tintamarre », le « charivari »[1], le « bruit surprenant », les « secousses violentes »[2], la musique « baroque », tous ces termes, et d'autres analogues, sont sans doute peu flatteurs ; mais ils n'évoquent pas, du moins, de fades gentillesses. Le neveu de Rameau, qui n'est pas tendre pour son oncle, nous laisse la même impression : « Quand la nature fit Léo, Vinci, Pergolèse, Duni, elle sourit; elle prit un air imposant et grave en formant mon cher oncle Rameau[3]... » Vauvenargues dépeint dans ses *Caractères* « Lacon ou le petit homme », l'homme sans sublime, qui rapetisse tout, qui « met dans une même classe Bossuet et Fléchier », Pascal et Nicole : Celui-là « ne peut souffrir la musique de Rameau »[4].

Voilà comment les contemporains se représentent le musicien en qui l'on voudrait voir maintenant le type du style rococo. Nous avons trop oublié, de nos jours, cet effet grandiose et presque formidable que la musique de Rameau a produit en son temps. Nous avons trouvé tout naturel, sans y regarder de plus près, d'attribuer à cette musique les caractères généraux que l'on prête d'ordinaire, par une simplification commode mais excessive, à l'art de la Régence et du règne de Louis XV. Séduits par la grâce légère de certains divertissements, nous nous sommes trop souvent figuré Rameau comme un simple musicien de fêtes galantes, comparable, dans son art aux peintres de dessus de glace et aux miniaturistes de tabatières. Rien n'est plus inexact ni plus injuste. On pourrait dire de l'œuvre tout entière de Rameau ce que Grimm écrivait un jour au sujet de *Pygmalion :* « On n'en sent que ce qui est joli et on oublie ce qui est beau[5]. »

Les historiens de l'art ont récemment montré que la force et la grandeur sont beaucoup moins absentes du style Louis XV qu'on ne l'a cru pendant longtemps[6]. Après les quelques excès d'ornementation et d'enjolivement qui se manifestent sous la Régence, la raison reprend ses droits jusque dans la rocaille, la grande tradition du XVII^e^ siècle se continue tout en s'adaptant aux mœurs nouvelles. La largeur de la conception, l'expression forte et stricte, la noble simplicité reparaissent dans l'œuvre d'un Lemoine, d'un Bouchardon ou d'un Cochin. L'art de Rameau rejoint par certains traits, mais avec plus de vigueur, celui des peintres, des sculpteurs et des graveurs de cette classe.

1. Diderot, *Le neveu de Rameau,* (éd. Assézat, V, 460).

2. Cécile de Saint Hilaire, *Lettre à l'auteur des Lettres sur les hommes célèbres* (1752), p. 14 et 17.

3. Diderot, *Le neveu de Rameau,* (V, 475).

4. *Caractères,* VI.

5. *Lettre sur Omphale* (dans *Correspondance littéraire,* XVI, 302-303).

6. Voir André Michel, *Histoire de l'art,* t. VII, 1^re^ partie. (Avec la collaboration de MM. Louis Réau et René Schneider.)

Parfois seulement, le cadre chantourné de l'opéra et surtout de l'opéra-ballet peut donner le change sur l'importance du tableau. Certaines fortes scènes de drame, enchâssées dans un ensemble plus serein et plus gracieux, font l'effet de peintures véhémentes et presque d'un autre âge, qui seraient placées parmi les boiseries ouvragées d'un boudoir de Boffrand. Comme un Rembrandt dans un dessus de porte.

Si Rameau participe à ce regain de grandeur qui continue au XVIII^e siècle la tradition classique, il y a à la base de sa musique un autre élément de force et de solidité qui n'appartient qu'à lui : c'est l'étude directe, et déjà scientifique, du phénomène sonore. Par là, Rameau se rattache à un autre courant de pensée, qui est bien de son temps : il est un « philosophe » autant qu'un artiste. Il a réuni, comme dit Chabanon, « l'aveugle et fougueux instinct du génie qui enfante, et la sagacité tranquille du génie qui discute et approfondit »[1]. Son art y a gagné en sûreté et en richesse, sans rien perdre de son aisance ni de sa vivacité. Ses constructions les plus légères comme ses architectures les plus majestueuses reposent sur le granit inébranlable des lois naturelles.

Puissance dramatique, robustesse digne du grand siècle, solidité en quelque sorte physique, il est presque inconcevable que ce magnifique faisceau de forces ait pu être si souvent méconnu. Peut être est-ce parce que cette force est tempérée non seulement par le voisinage de la grâce, mais surtout par la souveraine mesure de l'esprit classique français. Ce pathétique sans outrances, cette plénitude musclée, cette logique dans l'expression, cette clarté dans la profondeur, peuvent déconcerter ceux qui ne recherchent dans l'art des sons que les effusions effrénées et les troubles ivresses d'un romantisme absolu. A ceux-là, la musique de Rameau peut apparaître assurément comme trop dénuée de mystère et trop purement « intellectuelle ». Mais quel est le grand art dramatique qui ne l'est pas, à commencer par le drame wagnérien ? Le rôle de l'art n'est-il pas avant tout de recréer l'émotion par l'intelligence ? L'œuvre de Rameau représente un des plus puissants efforts qui aient été tentés pour réaliser la liaison de l'intelligence avec la musique, sans jamais sacrifier l'émotion, principe et fin de toute création musicale. Intelligence dans les rapports des idées avec les sons. Intelligence dans la conduite et dans la construction du développement sonore. Partout, jusque dans la passion et dans l'extrême véhémence, le contrôle souverain de la raison. La musique de Rameau est une leçon permanente de clarté, de justesse et d'équilibre, particulièrement salutaire dans les périodes d'incertitude et de désarroi. Nos musiciens auraient profit à se retremper dans cette source toujours fraîche, pour s'y purifier et s'y fortifier.

1. *Eloge de M. Rameau*, 44.

Si l'on fait abstraction des modes passagères, si l'on sait reconnaître la valeur respective des différents styles et des diverses conceptions de l'art, cet esprit classique français qui pénètre tout l'opéra de Rameau ne saurait certainement pas nous empêcher de placer notre musicien au rang qui lui revient dans l'histoire de la musique européenne. On peut sans hésiter prononcer les grands mots et les grands noms. Les mots de génie et de sublime. Les noms de Monteverdi, de Gluck et de Wagner. Voilà les véritables pairs de Rameau dans la musique dramatique. Bien qu'il ne faille pas attacher trop d'importance à des classements toujours artificiels, Rameau paraît bien être « le plus grand génie musical que la France ait produit »[1]. Mais d'aucuns pourraient s'y méprendre Disons simplement qu'il est sans conteste un des plus grands génies musicaux de la civilisation occidentale.

1. Saint-Saëns, *Harmonie et mélodie* (1885), p. 8.

BIBLIOGRAPHIE[1]

I. — ŒUVRES MUSICALES

a. — ŒUVRES MUSICALES DE RAMEAU

Les œuvres musicales de Rameau sont citées, autant que possible, d'après l'édition des *Œuvres complètes*, publiée à Paris par la maison Durand à partir de 1895, et commencée sous la direction de Saint-Saëns. Cette édition, encore inachevée, se compose actuellement (1930) de dix-huit tomes grand in-4°. Les cinq premiers tomes comprennent les *Pièces de Clavecin* (t. I), la *Musique instrumentale* (t. II), les *Cantates* (t. III) et les *Motets* (t. IV et V). Les treize autres tomes sont consacrés aux œuvres dramatiques, qui y sont réparties de la manière suivante, dans un ordre à peu près chronologique :

Hippolyte et Aricie (t. VI), transcription par Vincent d'Indy.

Les Indes galantes (t. VII), transcription par Paul Dukas.

Castor et Pollux (t. VIII), transcription par Auguste Chapuis.

Les Fêtes d'Hébé (t. IX), transcription par Alexandre Guilmant.

Dardanus (t. X), transcription par Vincent d'Indy, avec un *Appendice* séparé, donnant, sous une forme abrégée, l'importante version de 1744.

La Princesse de Navarre, les Fêtes de Ramire, Nélée et Myrthis, Zéphyre (t. XI), transcription par Paul Dukas.

Platée (t. XII), transcription par Georges Marty.

Les Fêtes de Polymnie (t. XIII), transcription par Claude Debussy.

Le Temple de la Gloire (t. XIV), transcription par Alexandre Guilmant.

Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour (t. XV), transcription par Reynaldo Hahn.

Zaïs (t. XVI), transcription par Vincent d'Indy.

Pygmalion, les Surprises de l'Amour, Anacréon (celui de 1757), *les Sybarites* (t. XVII), transcription par Henri Büsser.

Naïs (t. XVIII), transcription par Reynaldo Hahn.

Chaque tome est précédé d'un *Commentaire* bibliographique, historique et critique, rédigé par Charles Malherbe, par Martial Ténéo et (pour les deux derniers tomes) par M. Maurice Emmanuel.

Ces œuvres sont transcrites en partition d'orchestre, avec une réduction pour piano sous la partition. Pour les six plus importantes, il a été publié en outre, par les transcripteurs, une édition populaire pour piano et chant, qui reproduit la première version. Ce sont : *Hippolyte et Aricie, les Indes Galantes, Castor et Pollux, les Fêtes d'Hébé, Dardanus* et *Platée*. Sauf avis contraire, les citations de ces six œuvres renvoient à cette édition populaire, beaucoup plus accessible que la grande édition. Les citations comprennent généralement trois chiffres, un chiffre romain désignant l'acte, et deux chiffres arabes, l'un pour le numéro de la scène et l'autre pour la page du texte. (Les citations des pièces en un acte ne comportent naturellement que les deux chiffres arabes.) Lorsque les six œuvres existant en édition populaire donnent lieu exceptionnellement à des citations se rapportant à la grande édition (surtout pour les nouvelles versions et les suppléments), le chiffre de la page est indiqué en italiques.

1. Je ne puis mentionner dans cette bibliographie que les principales sources utilisées. On retrouvera aisément d'autres références grâce à l'index des noms cités, en se reportant aux pages désignées par un astérisque.

Parmi les œuvres de Rameau qui ne figurent pas encore dans l'édition Durand, la première version de *Zoroastre* a été publiée en réduction pour piano et chant dans l'édition Michaëlis (*Chefs-d'œuvre de l'opéra français*, Paris, s. d. [1880 et suiv.]). Les citations se rapportent d'ordinaire à cette édition, qui a du moins le mérite d'exister :

Zoroastre, transcription pour piano et chant par Charles Poisot, avec une introduction par Arthur Pougin, Paris, Michaëlis, (s. d., in-4°).

Quant aux œuvres, qui n'ont encore donné lieu à aucune édition moderne, voici l'indication des textes généralement utilisés :

Zoroastre (version de 1756), partition d'orchestre manuscrite (copie postérieure à 1770), B. N. (Vm² 376).

La Guirlande, « Acte de ballet », Paris, 1751, in-folio oblong, B. N. (Rés. Vm² 118).

La Guirlande, partition d'orchestre manuscrite, B. N. (Vm² 310).

Acante et Céphise, ou la Sympathie, « Pastorale héroïque... », Paris (1751), in-fol. oblong B. N. (Rés. Vm² 119. — Avec des corrections et des additions manuscrites de Rameau.)

Acante et Céphise, partition d'orchestre manuscrite (reproduisant les corrections et additions du texte précédent), B. N. (Vm² 383).

Daphnis et Eglé, partition d'orchestre manuscrite, B. N. (Vm² 314). La partition autographe se trouve à la Bibliothèque de l'Opéra.

La Naissance d'Osiris ou la Fête Pamilie, partition d'orchestre manuscrite, B. N. (Vm² 311).

Anacréon (celui de 1754, paroles de Cahusac), partition d'orchestre manuscrite, avec les variantes utilisées pour la reprise de 1766, B. N. (Vm² 391).

Les Paladins, partition d'orchestre manuscrite, B. N. (Vm² 400).

Les Paladins, partition autographe, B. N. (Rés. Vm² 120).

Les Boréades, partition d'orchestre manuscrite, B. N. (Vm² 396).

Les Boréades, partition autographe, B. N. (Rés. Vm² 397).

Io, partition d'orchestre manuscrite (inachevée), B. N. (Vm² 316).

On remarquera que, sauf pour *La Guirlande* et pour *Acante et Céphise*, tous ces textes sont manuscrits. Les œuvres pour lesquelles deux sortes de partitions ont été mentionnées sur la liste précédente, sont citées, sauf avis contraire, d'après le premier texte.

Pour les œuvres généralement citées d'après les rééditions modernes, quand j'ai voulu, exceptionnellement, renvoyer à une édition ancienne ou à un texte manuscrit, j'en ai donné la référence dans la citation. Les *Commentaires* de la grande édition Durand indiquent d'ordinaire avec précision les différentes sources utilisées.

b. — ŒUVRES MUSICALES DIVERSES

Il ne saurait être question d'énumérer toutes les œuvres musicales dont la lecture a été nécessaire, ou simplement utile, pour un travail comme celui-ci. Un certain nombre se trouvent indiquées dans les notes. Il suffira d'expliquer à quels textes se rapportent les références abrégées qui sont données pour les musiciens dramatiques antérieurs à Rameau.

Ces références (acte, scène et page) renvoient soit à l'édition Michaëlis, pour les œuvres qui y figurent, soit aux éditions anciennes, pour les œuvres qui n'ont pas été rééditées.

L'édition Michaëlis (*Chefs-d'œuvre de l'opéra français*, Paris, 1880 et années suivantes) comprend la plupart des opéras anciens cités dans notre étude :

Lully, *Cadmus et Hermione* (1673), *Alceste* (1674), *Thésée* (1675), *Atys* (1676), *Isis* (1677), *Psyché* (1678), *Bellérophon* (1679), *Proserpine* (1680), *Persée* (1682), *Armide* (1686).

Colasse, *Thétis et Pélée* (1689), *Ballet des Saisons* (1695, avec plusieurs morceaux de Lully).

Campra, *L'Europe galante* (1697), *Tancrède* (1702), *Les Fêtes vénitiennes* (1710).

Destouches, *Issé* (1697), *Omphale* (1701), *les Eléments* (1721, avec la collaboration de Lalande).

Les éditions anciennes, publiées généralement chez Ballard, ont été d'ailleurs utilisées, le cas échéant, pour la vérification du texte de l'édition Michaëlis.

II. — SOURCES LITTÉRAIRES ANTÉRIEURES AU XIX[e] SIÈCLE

a. — HISTOIRE, CRITIQUE ET THÉORIE

Alembert (d'). *Œuvres complètes*, 1821-1822[1].

Alembert (d'). *Éléments de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau*, 1752 et 1759 (nouvelle éd., corrigée et augmentée).

Alembert (d'). *Mélanges de littérature, d'histoire et de philosophie*, Amsterdam, 1759.

Algarotti. *Opere scelte*, Milan, 1823.

[Ancelet]. *Observations sur la musique, les musiciens et les instruments*, Amsterdam, 1757.

Aquin de Chateaulyon (d'). *Siècle littéraire de Louis XV, ou Lettres sur les hommes célèbres*, Amsterdam, 1752.

Arteaga. *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*, 2[e] éd., Venise, 1785.

Avison. *An essay on musical expression*, 2[e] éd., Londres, 1753.

Baton. *Examen de la Lettre de M. Rousseau sur la musique française*, 2[e] éd., 1754

Batteux. *Les beaux-arts réduits à un seul principe*, 2[e] éd., 1747.

Beffara. *Dictionnaire alphabétique des auteurs qui ont composé des opéras-ballets et autres pièces lyriques pour le théâtre de l'Académie Royale de Musique*, manuscrit de la Bibliothèque de l'Opéra.

Bérard. *L'art du chant, dédié à M[me] de Pompadour*, 1755 (Voir Blanchet).

Bethizy (de). *Théorie et pratique de la musique, suivant les nouvelles découvertes*, 2[e] éd., 1764.

Blainville (de). *L'esprit de l'art musical*, Genève, 1754.

Blanchet. *L'art ou les principes philosophiques du chant*, 1756. (Reproduit en grande partie l'ouvrage de Bérard, que Blanchet accuse d'avoir copié ses manuscrits.)

Boissy (de). *Le Badinage*, comédie, La Haye, 1735.

Boissy (de). *Les Talents à la mode*, comédie, 1739.

Bonnet. *Histoire générale de la danse*, 1723.

Brossard (de). *Dictionnaire de musique*, 1703.

Burney. *A general history of music*, Londres, 1776-1789.

Caffiaux. *Histoire de la musique*, vers 1755, manuscrit de la B. N. (ms. fr. 22536-22538).

Cahusac (de)[2]. *La danse ancienne et moderne*, La Haye, 1754.

Cahusac (de). Plusieurs articles sur la musique et le théâtre, dans l'*Encyclopédie*.

Calzabigi. *Dissertazione... su le poesie drammatiche del Signor Abate Pietro Metastasio*, en tête de son édition des œuvres de Métastase, 1755.

Chabanon. *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*, 1785.

Chabanon. *Éloge de M. Rameau*, 1764.

Chabanon. *Observations sur la musique et principalement sur la métaphysique de l'art*, 1779.

[Chabanon]. *Sur la musique à l'occasion de Castor*, (*Mercure de France*, avril 1772, p. 159-179).

Chamfort. *Œuvres complètes*, éd. Auguis, 1824-1825.

Chamfort et de La Porte. Voir La Porte (de).

D***. *Remarques au sujet de la lettre de M. Grimm sur Omphale*, 1752.

Dagoty. *Rameau*, dans la *Galerie française, ou portraits des hommes et des femmes célèbres qui ont paru en France*, 1770.

[Decroix]. *L'ami des arts, ou justification de plusieurs grands hommes*, Amsterdam, 1776.

Diderot. *Œuvres complètes*, éd. Assézat, 1875-1877.

Dubos. *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 7[e] éd., 1770. (La 1[re] éd. est de 1719.)

Durey de Noinville et Travenol. *Histoire du théâtre de l'Académie Royale de Musique*, 2[e] éd., 175[illegible]

Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres, 1751-1772. Et *Supplément* de l'*Encyclopédie*, 1776-1777.

Essai d'Éloge historique de feu M. Rameau (*Mercure de France*, oct. 1764, I, 182-199).

[Estève]. *L'Esprit des beaux-arts*, 1753.

Fontenelle. *Œuvres complètes*, 1758.

Grétry. *Mémoires, ou essais sur la musique*, 1797.

Grimarest (de). *Traité du récitatif*, 1707.

Idées sur l'opéra, avec un projet d'établissement d'une véritable Académie de musique..., s.l., 1764.

[Jèze (de)]. *Etat ou tableau de la ville de Paris*, 1760.

Laborde (de). *Essai sur la musique ancienne et moderne*, 1780.

Lacassagne. *Traité général des éléments du chant*, 1766.

1. Les ouvrages cités sans indication de lieu ont été publiés à Paris.

2. Les livrets de Cahusac et des autres librettistes de Rameau ne figurent pas dans cette bibliographie. Ils sont suffisamment désignés dans le corps de l'ouvrage et peuvent être aisément retrouvés.

Lacombe. *Dictionnaire portatif des beaux-arts*, 1759.

Lacombe. *Le spectacle des beaux-arts*. 1761.

La Dixmérie. *Les deux âges du goût et du génie français sous Louis XIV et sous Louis XV...*, La Haye et Paris, 1769.

La Harpe (de). *Lycée ou cours de littérature ancienne et moderne*, 1818.

La Motte (Houdar de). *Œuvres*, 1754.

La musique théorique et pratique dans son ordre naturel, 1722.

[La Porte (de) et Chamfort]. *Dictionnaire dramatique*, 1776.

[La Vallière (duc de)]. *Ballets, opéra et autres ouvrages lyriques par ordre chronologique*, 1760.

[Lecerf de la Viéville]. *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, 2e éd., Bruxelles, 1705-1706.

[Lèris (de)]. *Dictionnaire portatif des théâtres*, 1754.

Maret. *Éloge historique de M. Rameau*, Dijon et Paris, 1766.

Marmontel. *Œuvres complètes*, 1819-1820.

[Marmontel]. *Examen des réflexions de M. Dalembert sur la liberté de la musique* (*Mercure de France*, juillet 1759, II, 73-103).

Marpurg. *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Berlin, 1754-1762.

[Maupoint]. *Bibliothèque des théâtres*, 1733.

Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le Chevalier Gluck, Naples et Paris, 1781.

Métastase. *Poesie del Signor Abate Metastasio*, (éditées par Calzabigi), 1755-1769.

[Moline]. *Dialogue entre Lulli, Rameau et Orphée dans les Champs Elysées*, Amsterdam (Paris), 1774.

[Montdorge (Gauthier de)]. *Réflexions d'un peintre sur l'opera*, La Haye, 1743.

[Nougaret]. *De l'art du théâtre en général*, 1769.

Noverre. *Lettres sur la danse et sur les ballets*, Stuttgart et Lyon, 1760 (2e éd., Londres et Paris. 1783).

Noverre. *Lettres sur les arts imitateurs en général et sur la danse en particulier*, 1807.

Palissot. *Éloge de M. Rameau*, 1765, (dans le *Nécrologe des hommes celèbres de France*, 1767).

[Parfaict (les frères)]. *Dictionnaire des théâtres de Paris*, 1756.

[Parfaict (les frères)]. *Histoire de l'Académie Royale de Musique depuis son établissement jusqu'à présent* (1741), manuscrit original (B. N., ms. nouv. acq. fr. 6.532).

Planelli. *Dell'opera in musica*, Naples, 1772.

[Pluche]. *Le spectacle de la nature*, 1732-1750.

Pures (de). *Idée des spectacles anciens et nouveaux*, 1668.

Raguenet. *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras*, 1702.

Raguenet. *Défense du Parallèle des Italiens et des Français...*, 1705.

[Rameau (Jean-François)]. *La Rameïde*, Pétersbourg (Paris), 1766.

Rameau (Jean-Philippe)[1]. *Code de musique pratique*, 1760.

Rameau (Jean-Philippe). *Démonstration du principe de l'harmonie*, 1750.

Rameau (Jean-Philippe). *Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement pour le clavecin ou l'orgue*, 1732.

Rameau (Jean-Philippe). *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*, 1755. Et *Suite des erreurs...*, 1756.

Rameau (Jean-Philippe). *Génération harmonique*, 1737.

Rameau (Jean-Philippe). *Nouveau système de musique théorique*, 1726.

Rameau (Jean-Philippe). *Nouvelles réflexions de M. Rameau sur sa démonstration du principe de l'harmonie*, 1752.

Rameau (Jean-Philippe). *Nouvelles réflexions sur le principe sonore*, 1760 (Suite du *Code de musique*).

Rameau (Jean-Philippe). *Observations sur notre instinct pour la musique et son principe*, 1754.

Rameau (Jean-Philippe). *Réflexions sur la manière de former la voix...* (*Mercure*, oct. 1752, p. 87-100).

Rameau (Jean-Phillipe). *Remarques de M. Rameau sur l'Extrait qu'on a donné de son livre intitulé* Génération harmonique, *dans le Journal de Trévoux, déc. 1737*, (*Pour et contre*, t. XIV [1738], p. 74-96 et 141-144).

Rameau (Jean-Philippe). *Réponse de M. Rameau à MM. les éditeurs de l'Encyclopédie sur leur dernier Avertissement*, Londres et Paris, 1757.

Rameau (Jean-Philippe). *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, 1722.

Recueil général des opéras représentés par l'Académie Royale de Musique depuis son établissement, 1703-1745. (Livrets). S'arrête à *Castor et Pollux* (1737).

[Rémond de Saint-Mard]. *Réflexions sur l'opéra*, La Haye, 1741.

Réponse à la critique de l'opéra de « Castor » et observations sur la musique, 1773.

Riccoboni. *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe*, 1738.

[Rochemont (de)]. *Réflexions d'un patriote sur*

1. Cette liste ne comprend pas tous les écrits de Rameau, mais seulement ceux qui ont été utilisés et cités au cours de cet ouvrage.

l'opéra français et sur l'opéra italien, Lausanne, 1754.

Rousseau. *Œuvres complètes*, éd. Furne, 1846.

[Serré (de)]. *Les dons des enfants de Latone : La Musique et la Chasse du Cerf*, 1734. (Réédition « corrigée et augmentée » du poème sur *La Musique*, paru en 1714).

Sulzer. *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leipzig, 1786-1787.

Titon du Tillet. *Le Parnasse français*, 1732 (avec les *Suppléments* de 1744 et de 1755).

Travenol. Voir Durey de Noinville et Travenol.

Voltaire. *Œuvres complètes*, éd. Moland, 1877-1885.

Voltaire. *Questions sur l'Encyclopédie*, 1773.

b. — MÉMOIRES ET CORRESPONDANCES

Argenson (d'). *Journal et mémoires*, éd. Rathery, 1859-1867.

Bachaumont (Petit de). *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres*, Londres, 1777-1789.

Brosses (de). *Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740*, éd. Colomb, 1885.

Collé. *Journal et mémoires* (1748-1762), éd. Bonhomme, 1868.

Correspondance littéraire, philosophique et critique, par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc., éd. Tourneux, 1877-1882.

Destouches (André Cardinal). *Correspondance avec le prince Antoine Ier de Monaco* [1709-1731], publiée par M. André Tessier (*Revue musicale*, déc. 1926-mai 1927).

Dubuisson. *Lettres au marquis de Caumont* (1735-1741), éd. Rouxel, 1882.

Du Chatelet (Marquise). *Lettres*, éd. Asse, 1878.

Favart. *Mémoires et correspondance*, éd. Dumolard, 1808.

Fréron. *Lettres de madame la Comtesse de *** sur quelques écrits modernes*, Genève, 1746.

Goldoni. *Mémoires*, 1787.

Gretry. *Mémoires ou Essais sur la musique*, 1797.

Grimm. Voir *Correspondance littéraire...*

*Lettre de M. de *** à Madame de *** sur les opéras de Phaéton et Hippolyte et Aricie*, 1743.

Luynes (Duc de). *Mémoires* (1735-1758), éd. Dussieux et Soulié, 1860-1865.

[Mably (Bonnot de)]. *Lettres à Mme la Marquise de P...* (Pompadour) *sur l'opéra*, 1741.

Marmontel. *Mémoires*, éd. Tourneux, 1891.

Nouvelles à la main des années 1734-1739, manuscrit de la Bibl. Nat. (ms. fr. 13.694). Publiées partiellement par E. de Barthélemy sous le titre : *Nouvelles de la cour et de la ville*, 1879.

Nouvelles littéraires, historiques et politiques (1753-1758), manuscrit de la Staats-bibliothek de Munich (ms. gall. 400-405). Publiées partiellement par J. G. Prod'homme sous le titre : *La musique à Paris de 1753 à 1757* (*Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft*, VI [1904-1905], 568-587).

Papillon de la Ferté. *Journal* (1756-1780), publié par E. Boysse sous le titre : *L'administration des Menus*, 1887.

Rameau. *Lettre à M. d'Alembert sur ses opinions en musique, insérées dans les articles* Fondamental — *et* Gamme *de l'Encyclopédie* (1760). Généralement relié avec le *Code de musique*.

Rameau. *Lettre à Houdar de La Motte* (25 octobre 1727). Publiée dans le *Mercure* de mars 1765 (p. 36) et souvent reproduite.

Rameau. *Lettre à Mongeot* (29 mai 1744). Publiée dans le *Mercure* de juin 1765 (p. 51-56) et souvent reproduite.

Rameau. *Lettre de M. Rameau à M. Remond de Sainte-Albine, Mercure*, juillet 1749 (p. 116-118). On trouvera ces quatre lettres dans les *Ecrits de musiciens*, publiés par M. J.-G Prod'homme (Ed. du *Mercure de France*, 1912).

Raynal. *Nouvelles littéraires* (1747-1755). Voir *Correspondance littéraire*.

Rousseau (Jean-Jacques). Lettre à Grimm sur l'opéra italien (1750). Manuscrit de la Bibliothèque de Neuchatel. Publiée en appendice dans Jansen, *Jean-Jacques Rousseau als Musiker* (1884), p. 455-463.

Rousseau (J.-J.). *Lettre à M. Grimm au sujet des remarques ajoutées à sa lettre sur Omphale*, 1752.

Saint-Lambert (J.-F. de) *Lettre à M. le B... d'H... sur l'opéra* (1768), publiée dans *Variétés littéraires* (t. III, p. 305-318 dans l'éd. 1804).

Voltaire. *Correspondance*, éd. Moland.

c. — PÉRIODIQUES

Affiches, annonces et avis divers. Voir *Annonces*.

Almanach historique et chronologique de tous les spectacles, 1751-1800.

Amusements du cœur et de l'esprit (*Les*), Amsterdam et La Haye (Paris), 1737-1745. (Publiés pendant un certain temps sous le titre : *Nouveaux amusements du cœur et de l'esprit*.)

Année littéraire (*L'*), 1754-1790. Dirigée par Fréron, puis par son fils. (Continuation des *Lettres sur quelques écrits de ce temps*).

Annonces, affiches et avis divers, éd. in-8° (connue sous le nom d'*Affiche de Paris*), 1751-1811.

Annonces, affiches et avis divers, ou, à partir de 1762, *Affiches, annonces et avis divers*, éd. in-4° (connue sous le nom d'*Affiche de province*), 1752-1784.

Avant-Coureur (*L'*), 1760-1763.

Clément. *Les cinq années littéraires* (1748-1752), La Haye, 1754.
Etat actuel de la musique de la Chambre du Roi et des Trois spectacles de Paris, 1758-1780.
Lettres sur quelques écrits de ce temps (rédigées par Fréron), 1749-1754, continuées sous le titre : *l'Année littéraire.*
Mémoires de Trévoux (*Mémoires pour servir à l'histoire des sciences et des arts*), Trévoux et Paris, 1701-1767.
Mercure galant, puis *Mercure de France*, 1672-1820.
Nécrologe des hommes célèbres de France, 1767-1781.
Nouvelle Bigarrure (*La*), La Haye, 1753-1754.
Observations sur la littérature moderne (rédigé par Joseph de La Porte), La Haye, 1749-1752; repris en 1758 sous le titre *l'Observateur littéraire.*
Observations sur les écrits modernes, 1735-1743.
Pour et contre (*Le*) (rédigé par l'abbé Prévost), 1733-1740.
Sentiment d'un harmoniphile sur différents ouvrages de musique, 1756 (voir p. 426, n. 5).
Spectacles de Paris (*Les*), *ou suite du Calendrier historique et chronologique des théâtres*, 1751-1778 (rédigé par Joseph de La Porte).

III. — HISTORIENS ET CRITIQUES MODERNES

(XIX^e^ et XX^e^ siècles.)

Arger (Jane). *Les agréments et le rythme*, Rouart et Lerolle (1921).
Bapst (Germain). *Essai sur l'histoire du théâtre*, 1893. (Extrait des rapports du jury de l'Exposition de 1889).
Berlioz (Hector). *De Rameau et de quelques-uns de ses ouvrages.* (*Revue et gazette musicale de Paris*, 1842, p. 321-443).
Borrel (E.). *Contribution à l'interprétation de la musique française au XVIII^e^ siècle*. Schola, 1916.
Brenet (Michel). *Rameau, Essai de Bibliographie.* (*Courrier musical*, mai-juin, 1908).
Bricqueville (Eugène de). *Le livret d'opéra français de Lulli à Gluck*, Schott, 1887.
Carraud (Gaston). *La danse dans l'opéra de Rameau*, (*Courrier musical*, 15 mai 1908).
Chouquet (Gustave). *Histoire de la musique dramatique en France*, Didot, 1873.
Cucuel (Georges). *Étude sur un orchestre au XVIII^e^ siècle*, Fischbacher, 1913.
Cucuel. *La Pouplinière et la musique de chambre au XVIII^e^ siècle*, Fischbacher, 1913.
Dacier (Emile). *M^lle^ Sallé*, Plon, 1909.
Debussy (Claude). *M. Croche antidilettante*, Dorbon, 1921.
Dent (Edward-J.). *Alessandro Scarlatti, his life and works*,, Londres, 1905.
Dulle (K.). *André-Cardinal Destouches*, Leipzig, 1909 (Inaugural Dissertation).
Écorcheville (J.). *De Lulli à Rameau : L'esthétique musicale*, Fortin, 1906.
Emmanuel (Maurice). *Commentaires*, en tête des vol. XVII et XVIII de l'éd. Durand.
Emmanuel (Maurice). *Histoire de la langue musicale*, Laurens, 1911.
Goncourt (E. et J. de), *L'Art du XVIII^e^ siècle*, Quantin, 1880.
Goncourt (E. et J. de). *Sophie Arnould*, Charpentier, 1885.
Grégoir (E.-G.-J.). *Des gloires de l'opéra et de la musique à Paris*, Bruxelles-Paris, Schott, 1878-1881.
Gros (Etienne). *Philippe Quinault*, Champion, 1926.
Guillaumot et Nuitter. *Costumes de l'Opéra*, Lévy, 1883 (album de 50 planches).
Hirschberg (E.). *Die Encyclopädisten und die französische Oper im 18. Jahrhundert*, Leipzig, Breitkopf, 1903.
Imbart de la Tour (G.). *La mise en scène d'Hippolyte et Aricie.* (S. I. M., 15 mars 1908, p. 247-271).
Jansen (Albert). *Jean-Jacques Rousseau als Musiker*, Berlin, Reimer, 1884.
Jullien (Adolphe). *Histoire du costume au théâtre*, Charpentier, 1880.
Jullien (Adolphe). *La comédie à la Cour*, Firmin-Didot, (1885).
Jullien (Adolphe). *La Ville et la Cour au XVIII^e^ siècle*, Rouveyre, 1881.
Jullien (Adolphe). *Musiciens d'hier et d'aujourd'hui*, Fischbacher, 1910.
Jullien (Adolphe), *Musique*, Librairie de l'art, 1896.
Kleefeld (W.). *Das Orchester der Hamburger Oper* (1678-1738). (*Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft*, I [1900], 226-289).
Kretschmar (Hermann). *Geschichte der Oper*, Leipzig, Breitkopf, 1919.
Lajarte (Th. de). *Bibliothèque musicale de l'Opéra, Catalogue historique...*, Jouaust, 1878.
La Laurencie (Lionel de). *André Campra, musicien profane.* (*Année musicale*, Alcan, 1913).
La Laurencie (Lionel de). *La musique française*

de Lulli à Gluck. (*Encyclopédie de la musique* [*Histoire*, III], Delagrave, 1913).

La Laurencie (Lionel de). *L'école française de violon de Lully à Viotti*, Delagrave, 1923,

La Laurencie (Lionel de). *Lully*, Alcan, 1911.

La Laurencie (Lionel de). *Rameau*, Laurens, (1908).

Lalo (Pierre).« *Dardanus* » *au théâtre de Dijon* (*Le Temps*, 1er janvier 1908).

Lalo (Pierre). *Jean-Philippe Rameau* (*Le Temps*, sept.-oct. 1901).

Laloy (Louis). *Rameau*, Alcan, 1908.

Lanson (Gustave). *Esquisse d'une histoire de la tragédie française*, nlle éd., Champion, 1927.

Lasserre (Pierre). *L'esprit de la musique française*, Payot, 1917.

Lavoix (H.). *Histoire de l'instrumentation*, Firmin-Didot, 1878.

Malherbe (Charles). *Commentaires*, en tête des 16 premiers tomes de l'éd. Durand.

Marnold (Jean). *Musique d'autrefois et d'aujourd'hui*, Dorbon (1911).

Marx (A.-B.). *Gluck und die Oper*, Berlin, Janke, 1863.

Masson (Paul-Marie). *Lullistes et ramistes* (*Année musicale*, Alcan, 1911, p. 187-213).

Masson (Paul-Marie). *Musique italienne et musique française : la première querelle* (*Rivista musicale italiana*, 1912, p. 519-545).

Masson (Paul-Marie). *Le ballet héroïque* (*Revue musicale*, juin 1928, p. 132-154).

Pirro (André). *L'esthétique de Jean-Sébastien Bach*, Fischbacher, 1907.

Pougin (Arthur). *Pierre Jélyotte et les chanteurs de son temps*, Fischbacher, 1905.

Pougin (Arthur). *Rameau, essai sur sa vie et ses œuvres*, Decaux, 1876.

Prod'homme (J.-G.). *L'Opéra* (*1669-1925*), Delagrave, 1925.

Prunières (Henry). *Lully*, Laurens, s. d. (1910).

Prunières (Henry). *Le ballet de cour en France*, Laurens, 1914.

Récy (René de). *La critique musicale au siècle dernier : Rameau et les encyclopédistes* (*Revue des Deux Mondes*, 1er juillet 1886).

Rolland (Romain). *Musiciens d'autrefois*, Hachette, 1908.

Rolland (Romain). *Hændel*, Alcan, 1910.

Ténéo (Martial). Collaboration aux *Commentaires* de l'éd. Durand.

Tiersot (Julien) *Jean-Jacques Rousseau*, 2e éd., Alcan, 1920.

Tiersot (Julien). *Rameau* (*The Musical Quarterly*), New-York, janvier 1928, p. 77-107).

Vander Straeten (Edmond). *Voltaire musicien*, Baur, 1878.

Zeller (Bernhard). *Das Recitativo accompagnato in den Opern Johann Adolf Hasses*, Halle, 1911 (Inaugural Dissertation).

INDEX DES NOMS CITÉS[1]

Adam, 218*.
Addison, 128.
Adler, 201*.
Alberti, 528.
Alembert (d'), 6, 18, 51, 61, 91, 92, 132, 139, 143, 150, 160, 161, 163, 174, 175, 176, 200, 202, 204, 232, 253, 314 315, 316, 321, 323, 324, 386, 397, 424, 431, 455, 465, 466, 474, 476, 479, 495, 499, 528.
Algarotti, 91, 92, 245, 317, 456, 458, 513.
Algieri, **120**, 121, 123.
Amelot, 117.
Ancelet, 401, 516, 526, 531.
Antier (Mlle), 24.
Aquin (d'), 32, 104, 113, 219, 280, 320, 328, 377, 378, 382, 402, 426, 520-523, 544, 552, 566.
Argenson (d'), 375, 377.
Arger (Mme), 30*, 451, 453*, 455.
Arioste, 61.
Ariosti, 182, 489.
Aristote, 18.
Arnaud (l'abbé François), 88, 181, 182*, 288.
Arnauld (Antoine), 9.
Arnould, le machiniste, 126.
Arnould (Sophie), 47, 259, 555.
Arteaga, 141, 317, 374, 424, 456, 458,
Assézat, 91, 289, 323, 333, 387, 424, 445, 457, 567.
Autreau, 40, 59, **110**,
Avison, 513.

Bach (Friedemann), 326.
Bach (Jean-Sébastien), 3, 165, 173, 177, 179, 180, 190, 197, 218, 231, 245, 258, 273, 275, 312, 315, 353, 424, 433, 435, 438, 439, 444, 446, 448, 458, 460, 469, 470, 475, 494, 504, 505, 519, 527, 541, 545.
Bachaumont, 54, 80, 124.
Balbâtre, 79.
Ballard, 28, 207, 230,
Ballot (Sylvain), 113.
Ballot de Sovot, 40, 78, **112*-113**.
Bapst, 120, 122.
Barbarina : Voir *Campanini*.
Barthélemy (de), 68, 109.
Batistin : Voir *Stuck* (Jean-Baptiste).
Bâton, 200, 316, 424, 425.
Batteux, 7, 424, 458.
Baudon, 122.
Beauchamp, 19.
Beauchamps, 15.
Beaumarchais, 552*.
Beaumavielle, 12.
Beethoven, 48, 152, 166, 219, 220, 329, 354, 447, 497, 547.
Beffara, 62.
Benserade, 23.
Berain, 13.
Bérard, 238, 451, 452.
Berchoux, 409*.
Berger, 107, 108.
Berlioz, 45, 50, 218, 312, 320, 390.
Bernard, 40, 41, 44, 62, 68, 76, 84, 94, 102, **109**, 373.
Bernardin de Saint-Pierre, 424, 548.
Bernier, 30.
Berry (duc de), 83.
Berton, 50.
Bethizy (de), 171, 178, 248, 251, 254, 256, 273, 277, 284, 287, 299, 301, 302, 306, 308-310, 475, 477, 485, 493, 515-517, 519, 521, 523.
Bezard (Mlle), 547*.
Bibiena, 13.
Bizet, 192.
Blainville, 160, 249, 497.
Blamont (de) : Voir *Colin de Blamont*.
Blanchet, 451.
Blavet, 520.
Boffrand, 22, 568.
Boileau, 9*, 10, 16, 90, 424.
Boindin, 24*, 514.
Boismortier, 58, 59, 109, 138.
Boissy (de), 127, 161, 375, 392, 566.
Bonhomme, 56, 60, 62, 81, 110, 113, 115, 126, 135, 370, 566.
Bonnet, 16, 376, 401.
Bononcini, 28, 460.
Boquet, 130, 131, 417.
Borrel, 451.
Bossuet, 9, 14, 567.
Bouchardon, 567.
Bouché (Jeanne), 119*, 120.
Boucher, **119-120**, 122, 130.
Bourgogne (duc de), 56, 184, 329.
Boysse, 128.
Brenet, 230*, 327*.
Bricqueville (de), 104, 108*.
Brossard, 190, 230, 403, 453, 507.
Brosses (de), 93, 105, 117, 118, 182, 245, 265, 349, 421, 547, 553, 556.
Brunetti, 123.
Brutel de la Rivière, 376*.
Buckingham (duc de), 10.
Burnacini, 13.
Burney, 564.

Caccini, 451.
Caffarelli, 113.
Caffiaux, 72, 105.
Caffieri, p. 497.
Cahusac (de), 18, 22, 23, 25, 26,

1. Cet index ne comprend ni les noms géographiques, ni les personnages de théâtre, ni les auteurs mentionnés uniquement dans la bibliographie, ni, naturellement, le nom de Jean-Philippe Rameau. Quand le nom est cité dans plusieurs pages qui se suivent, l'index ne porte que le premier et le dernier nombre, reliés par un trait d'union. Les astérisques désignent les pages contenant une indication bibliographique qui ne figure pas dans la *Bibliographie*.

40, 41, 48-51, 53, 54, 61-63, 68, 70, 71, 74, 75, 76, 83, 84, 90, 93-95, 98, 100, 102, **110-112**, 114, 117, 123, 125, 126, 130, 135, 176, 230, 232, 259, 293, 308, 319, 325, 369-373, 378-380, 513, 515, 535, 544, 554.
Calvisius (Sethus), 469.
Calzabigi, 92, 557, 558.
Camargo (Mlle), 70, **376-377**, 378, 392, 404, 556.
Cambert, 20, 96, 97, 250.
Campanini (Barbarina), 377, 395, 396, 526, 528, 529, 541.
Campra, 22, 24, 25, 30, **31-33**, 34, 35, 37, 38, 43, 58, 89, 106, 109, 116, 142, 146, 148, 156, 165, 177, 182, 186, 206, 224, 230, 243, 252, 258, 260, 275-277, 279, 282, 288, 299, 302, 311, 315, 324, 330, 376, 379, 384, 394-397, 399, 401, 405, 408, 417, 474, 475, 479, 512, 514, 515, 526, 527, 534, 551, 552.
Candeille, 45, 46, 368.
Canot, 122.
Carissimi, 26, 27.
Carmontelle, 49.
Carolet, 397, 398.
Carraud, 168*.
Cartaud de la Vilate, 464*.
Castillon (F. de), 254, 276, 308, 440, 461, 462, 471, 473, 475, 501, 503, 519.
Caumont (marquis de), 45, 66, 69, 106.
Cavalli, 27, 287.
Cazotte, 326*, 387, 452*.
Cesti, 27, 287, 313.
Chabanon, 32, 90, 99, 105, 133, 150, 176, 216, 237, 278, 281, 307, 314, 321, 325, 326, 337, 368, 383, 387, 401, 429, 465, 510, 547, 548, 566, 568.
Chamfort, 7, 216.
Champmeslé (Mlle), 12.
Chantavoine (Jean), 565*.
Charavay, 51.
Charlemagne, 62, 110.
Charles X, 75.
Charpentier, 25, 26, 27, 28, **35**, 515, 518.
Chassé (de), 260.
Chastellux (de), 193*.
Châtelain, 257.
Chevalier (Mlle), 259.
Chevallier, 468*.
Chevrier, 114.
Choron, 418*.
Chouquet, 88.
Cicéron, 19.
Clairon (Mlle), 129, 381.
Clément, 54, 80, 114, 253.
Clérambault, 30, 512, 516.
Clermont (comte de), 110, 377.
Cochin, 65, 567.
Colasse, 23, 25, 31, **36**, 105, 292, 315, 329, 401, 408, 512, 531.
Colbert, 14.
Colin de Blamont, 24, 25, **37**, 97, 109.
Collé, 41, 56, 60, 61, 62, 77, 79, 81, 83, **110**, 111, 113, 115, 126, 135, 370.
Colomb, 93, 105, 117, 245, 265, 421, 553.
Condé (prince de), 27.
Conti (prince de), 43.
Corelli, 28, 313, 397.
Corneille, 6, 8, 9, 13, 60, 128, 171, 313, 566.
Corrège, 566.
Cotte (de), 22.
Couperin, 38, 465, 503.
Cramer, 51.
Crozat, 27.
Cucuel, 28, 107, 112, 229*, 269*, 354, 393, 397, 512, 523, 525, 527.

Dacier, 26, 46*, 106, 117, 370, 379.
Dagoty, 34, 132, 133.
Danchet, 25, 32, 106, 116.
Dandré-Bardon, 200*, 281, 305.
Dandrieu, 465.
Daullé, 257.
Daumont, 121.
Dauvergne, 87, 125, 500.
David, 455*.
Debussy, 81, 143, 201, 218*, 340, 427, 565*.
Decroix, 42, 51, 62, 63, 86, 107, 114, 133, 135, 171, 178, 234, 272, 528.
Dent, 17, 242*, 252, 287, 315, 475, 528.
Descartes, 18.
Desfontaines, 376*.
Desmarets, 25, 26, **36-37**, 177, 206, 391, 515.
Desnoiresterres, 106*, 107.
Destouches, (André-Cardinal), 21, 24, 30, 32, **33-34**, 35, 36, 38, 48, 58, 89, 96, 106, 116, 121, 132, 142, 156, 163, 177, 182, 186, 245, 246, 314, 315, 376, 391, 397, 399, 402, 405, 406, 408, 417, 465, 512, 526, 527, 534.
Destouches (Néricault, dit), 53.
Diderot, 91, 289, 323, 333, 387, 424, 444, 445, 457, 567.
Doni, 435.
Dorat, 382*.
Drouais, 257.
Dubos, 11, 16, 313, 327, 424, 458.
Dubuisson, 45, 68, 69, 106.
Du Châtelet (Mme), 107.
Dukas, 479.
Du Maine (duchesse), 26, 34, 58.
Duménil, 12.
Dumolard, 130, 183.
Dumoulin, 379, 406,
Duni, 138, 567.
Dupré, **377-378**, 383, 401, 402.
Durand, 2, 3, 43, 45, 69, 77, 84, 85, 121, 131, 140, 149, 175, 185, 194, 209, 219, 229, 346, 355, 386, 397, 409, 451, 490, 511, 528, 529.
Durazzo (comte de), 62, 63, 130, 183.
Durey de Noinville, 13, 34, 258, 513, 557.
Du Roullet, 294*.
Duval (Mlle), 48.
Duvernet, 73.

Ecorcheville, 84*.
Emmanuel, 1, 3, 157.
Errard, 13.
Eschyle, 203, 307.
Estève, 133, 157, 191, 199, 206, 207, 216.
Euripide, 7, 93.

Fagon, 107.
Fauré, 168.
Favart, 43, 58, 62, 63, **120**, 129, 130, 183, 269.
Favart (Mme) 129, 381.
Favier, 46*,
Fel (Mlle), 111, 232, 233, 236, **258-259**.
Félibien, 423*.
Fénelon, 423,
Feuillet, 394*.
Fléchier, 567.
Fleury, 48.
Floquet, 340.
Foëch, 161.
Fontaine, 423*.
Fontenelle, 20, 36, 97, 105, 292, 424, 548.
Francœur (François), 37, 48, 53, 110, 119, 495, 564.
Francœur (Louis-Joseph), 524*.
Frédéric II, 377.
Freillon-Poncein, 336*.
Fréron, 72.
Funck-Brentano 129*.
Furetière, 6, 376*.
Furne, 216, 230, 253, 265, 308, 453, 498.
Fux, 165.
Fuzelier, 24, 25, 40, 66, **108-109**, 110, 323, 426, 438.

Galilei, 433.
Garcins, 423*, 522, 523, 528.
Gardel, 129, 383*.
Garrick, 381.
Gemeaux (de), 547.
Genest, 14.
George II, 54.
Gérold, 454*.
Gervais, 28, 30, 37.

Girault, le machiniste, 125, 126
Girault, le musicien, 82.
Gissey, 13.
Gluck, 18, 33, 42, 46, 80, 81, 92, 93, 95, 98, 111, 133, 174, 177, 182, 189, 191, 199, 200, 201, 215, 218, 224, 232, 243, 258, 259, 290, 294, 311, 312, 317, 319, 326, 340, 368, 381, 382, 383, 454, 498, 514, 517, 521, 522, 526, 543, 544, 546, 547, 551, 552, 555, 557, 558, 561, 563, 565, 569.
Goldoni, 118, 202, 544
Goncourt, 120.
Gossec, 326.
Granet, 376.
Graun, 137, 138, 158.
Gresset, 110.
Grétry, 88.
Grimarest, 102, 458, 504.
Grimm, 60, 61, 79, 90, 91, 92, 99, 100, 111, 117, 118, 119, 121, 126, 128, 135, 138, 157, 160, 174, 176, 177, 191, 200, 203, 211, 216, 221, 245, 252, 265, 269, 271, 288, 289, 302, 333, 340, 368, 370, 380, 401, 426, 457, 458, 499, 514, 536, 544, 549, 554, 558, 564, 566, 567.
Gros, 8, 9, 96.
Grosley, 367*.
Guiffray, 112*.
Guillet, 120.
Guimard (Mlle), 130.
Guyot de Merville, 393*.

Hændel, 312, 317, 391, 400, 402, 448, 510, 527, 528, 539, 541.
Hasse, 177, 528.
Haydn, 325.
Henri IV, 5.
Holbach (d'), 35*, 61.
Holzbauer, 326.
Homère, 203.
Horace, 77, 290, 424.
Houdar de La Motte : Voir *La Motte* (de).

Imbert, 107*.
Indy (Vincent d'), 3, 468*, 487, 527.

Jansen, 91, 288, 302, 536, 554.
Jélyotte, 238, 257, **259**, 377.
Jèze (de), 259, 260, 299, 513, 531, 532.
Jomelli, 183.
Jourdan, 35*, 90, 95*, 113, 435.
Jullien, 76, 379.
Keiser, 448, 521, 528.
Kleefeld, 521.

La Barre, 58, 69, 78, 533.
Laborde (de), 107, 517, 518, 521, 522, 532, 533.
La Bruère (Le Clerc de) : Voir *Le Clerc de la Bruère*.
La Bruyère, 10, 11, 14, 105.
Lacassagne, 231, 234, 345, 391, 392, 395, 398, 401, 403, 405, 406.
Lacombe, 190, 315, 321, 389, 399, 404, 412, 417, 424, 427, 435, 438, 455, 458, 471, 497, 501, 505, 509, 518, 556.
Lacoste, 119.
Lacroix, 62*, 113.
La Dixmérie, 45, 204, 368, 383, 566.
Lafage (de), 418*.
Lafayette (Mme de), 11.
La Fontaine, 14, 17, 61, 126.
La Font de Saint-Yenne, 94*.
La Garde, 130.
Laharpe, 6, 80, 109, 201, 209, 215, 563.
Lalande, 24, 33, **35-36**, 37, 354, 406.
La Laurencie (de), 3, 327, 330* 392, 468, 515, 523*, 524.
Lallemand, 122.
Laloy, 3, 201*, 524, 565*.
La Motte, 7, 9, 22, 23, 30, 32, 37, 40, 53, 69, 78, 93, 105, 106, 116, 425, 427, 428, 465, 549, 551, 561.
Lampride, 289.
Lancret, 113, 377, 393.
Lany, 378.
Lany (Mlle), 70, 377, 379.
La Porte (de), 112*, 123*, 552.
La Pouplinière, 28, 40, 68, 109, 112, 113, 512, 523, 525, 526, 527, 529.
Larmessin, 393.
La Serre, 48.
Lasserre, 174.
La Tour, 2*3, 258, 259.
Laugier, 266*, 275.
Law, 260.
Le Blanc, 516*.
Lebrun (Charles), 19, 423.
Le Brun (Antoine-Louis), 6*, 8, 12, 21, 26, 48.
Lecerf de la Viéville, 12, 15, 29, 114, 159, 206, 230, 283, 287, 288, 433, 457, 470, 475, 547.
Le Clerc, 27.
Le Clerc de La Bruère, 40, 42, 47, 102, **109-110**.
Lécuyer, 452*, 453.
Le Grand, 354.
Legrenzi, 27.
Le Kain, 129.
Lemaure (Mlle), 259.
Le Mercier, 117.
Lemoine (François), 567.
Lemoyne (Jean-Baptiste), 321.
Leo, 58, 518, 567.
Le Rochois (Mlle), 12, 356.
Le Roy, 16, 401.
Lesage, 109.
Lesueur, 320.
Leuze (de), 120.
Le Valois d'Orville, 40, 59, 110.
Levinson, 375*, 384*.
Lillo, 113.
Lorenzani, 26, 27, 28.
Louis XIII, 5.
Louis XIV, 5, 6, 18, 19, 33, 36, 107, 288, 302, 316, 513.
Louis XV, 19, 25, 54, 76, 96, 104, 125, 128, 320, 328, 377, 378, 382, 391, 402, 426, 520-523, 544, 552, 566, 567.
Louis XVI, 75, 87.
Louis XVIII, 75.
Louis (le dauphin), 58, 64, 74, 75.
Lully, 2, 5, 6, 8-10, 12, 14-29, 31-33, 35, 36, 38, 57, 89, 92, 95, 96, 97, 100, 102, 103, 104, 105, 114, 116, 117, 124, 127, 132-140, 142-148, 150-152, 154-157, 159, 161-166, 168, 175, 177, 182, 184, 185, 187, 191-193, 199, 203, 206, 209, 211, 215, 219, 227, 231, 232, 238-242, 249, 252, 256, 260, 265, 270, 271, 273, 276, 279, 282-284, 288, 289, 293, 294, 305, 306, 308, 311, 313, 315, 322, 323, 327, 332, 334-336, 341, 345, 348, 349, 358, 361, 366-371, 375, 377, 380, 383, 384, 390-392, 395, 397, 399-401, 403, 405, 407-409, 412, 413, 417, 419, 435, 437, 443, 446, 457, 460-462, 464, 465, 469, 474-477, 479, 481-483, 486, 487, 489, 493-495, 502-504, 508, 512, 515, 517-519, 521, 522, 526, 527, 531, 535, 536, 538, 543, 546, 551, 552, 554, 555, 557, 558, 561, 563-566.
Lyonnois (Mlle), 382.

Mably (de), 232, 253, 264, 266, 458, 552.
Machi ou de Machy, 120, 122.
Maintenon (Mme de), 9.
Mairan (de), 523.
Malherbe (Charles), 3, 64, 65, 66, 70, 76, 85, 108, 109, 111, 116, 272, 383, 529, 532.
Mansart, 22.
Mantz, 120.
Marais (Marin), **36**, 320, 512, 516, 531.
Marais (Mathieu), 24.
Maret, 37, 43, 87, 104, 105, 114, 132, 203, 314, 425, 549, 562, 566.
Marie-Antoinette, 381.
Marie-Josephe de Saxe, 75.
Marie-Thérèse d'Espagne, 64.
Mariette (Mlle), 70.
Marmontel, 7, 11, 21, 41, 45, 56, 76, 80, 82, 89, 90, 91, 92, 95, 96, 100, 102, **112**, 126, 128, 160,

161, 163, 175, 176, 186, 191, 200, 203, 232, 264, 270, 271, 289, 291, 312, 320, 326, 340, 341, 373, 375, 394, 424, 431, 556, 563, 564.
Martin, 130, 289, 321.
Martine, 454*.
Martinelli, 316*.
Martini, 288.
Matho, 329.
Mattheson, 165, 173, 273, 315, 494.
Maupertuis, 107.
Maupin (Mlle), 258.
Mazarin, 4, 14, 26, 27.
Mennicke, 510.
Métastase, 92, 99, 108, 113, 271, 287, 557, 558.
Meusnier de Querlon, 104*.
Michaëlis, 3, 196, 372, 396, 527.
Michaud, 114, 133.
Michel (André), 567*.
Michel-Ange, 23, 566.
Milton, 320.
Moland, 9, 108, 161, 289, 376, 550, 557.
Molière, 5, 6, 8, 19, 20, 60, 64, 117, 438.
Moline, 294, 561.
Monaco (prince de), 33, 36, 376.
Moncrif, 53.
Mondonville, 50, 83, 109, 110, 114, 248, 333, 523, 534, 564.
Monet, 135, 370.
Mongeot, 30, 42, 43*, 385, 426, 558, 562.
Monsigny, 212.
Montdorge (Gauthier de), 40, 68, 104, **109**, 285.
Montéclair, 30, **37**, 50, 90, 108, 249, 288, 302, 406, 453*, 516, 534.
Montesquieu, 566*.
Monteverdi, 27, 177, 200, 287, 475, 547, 569.
Monticourt (Duplat de), 41, 61, 62, **113**.
Morambert (de), 293, 426*.
Morand (de), 113* 211*.
Morin, 30.
Mornet, 424*, 548.
Moulins, 120.
Mouret, 24, 25, 32, 34-35, 58, 78, 109, 110, 125, 171, 177, 183, 184, 193, 206, 240, 242, 268, 315, 339, 345, 363, 390, 394, 395, 406, 494, 495, 516, 522.
Mozart, 224, 245, 258, 405, 524.

Nemeitz, 285*, 329, 518.
Nevers (duc de), 27.
Nicole, 567.
Niert (de), 14, 17.
Nivernois, (duc de), 110.
Nodot, 27.
Nougaret, 98, 99, 287, 382, 554.
Noverre, 117, 126, 129, 331, 337, 371, 373-375, 378, 379, **380-382**, 383, 384, 388, 392, 399, 405, 406, 410, 555.

Olivet (d'), 139.
Ovide, 7.

Palissot, 43, 105, 130*.
Papillon de la Ferté, 128.
Parfaict (les frères), 376.
Pascal, 567.
Pausanias, 59.
Pécour, 394*.
Pélissier (Mlle), 257, 259.
Pellegrin, 25, 40, 43, 68, 90, 97, 102, **108**.
Pergolesi, 88, 234, 235, 265, 349, 567.
Perrault (Charles), 10*, 11*, 316.
Perrault, (Claude), 14, 126.
Philidor, 33.
Philippe V, 36.
Pic, 23.
Piccinni, 199.
Pidansat de Mairobert, 135*, 370.
Pierre Algieri : Voir *Algieri*.
Pinolet : Voir *Montéclair*.
Piranesi, 121, 123.
Piron, 39, 60, 105*, 109, 566*.
Pirro, 3, 165, 173, 177, 180, 190, 197, 231, 245, 273, 275, 315, 433, 435, 438, 444, 448, 458, 469, 475, 494, 504, 505.
Pitti, 279.
Planelli, 184, 245, 317, 367, 456, 458.
Pluche, 203.
Pompadour (Marquise de), 76, 109, 264, 552.
Porpora, 177.
Pougin, 259, 377.
Prévost (Mlle), 378, 388, 392, 405.
Prie (Mme de), 28.
Prod'homme, 201*.
Prota-Giurleo, 518.
Prunières, 5*, 26*, 27, 327*.
Pures (de), 15, 22, 24, 384, 391, 403, 412.
Puvignée (Mlle), 379, 417.
Pythagore, 563.

Quinault (Jean-Baptiste-Maurice), 25, 354.
Quinault (Philippe), 5-9, 12, 13, 16, 18, 19, 23, 29, 44, 45, 62, 89, 90-93, 95, 96, 98-100, 102, 103, 105, 106, 113, 114, 116, 140, 203, 311, 371, 551, 557, 558.

Racine, 6-8, 12, 43, 128, 174, 184, 313, 350, 566.
Raguenès, 14, 28, 29, 118, 127, 252, 260, 281, 519, 521.
Raiffer, 524.
Rameau (François), 461.
Rameau (Jean), 397.
Raphaël, 23.
Rathery, 375, 377.
Raynal, 51, 55, 60, 61, 80, 113, 117, 120, 312, 319, 370, 532, 557.
Réau, 567.
Rebel (François), 37, 48, 53, 110, 119, 495, 544, 564.
Rebel (Jean-Ferry), 25, 384, 388, 392, 512.
Régent (le), 28, 37, 397.
Regnard, 30.
Reicha, 344*.
Rembrandt, 566, 568.
Rémond de Sainte-Albine, 58.
Rémond de Saint-Mard, 21, 100, 203, 327, 369, 389, 397, 399, 426, 464.
Riccoboni, 17, 118, 125, 127, 265, 376.
Richelieu (cardinal de), 117.
Richelieu (duc de), 64, 65.
Rigaud, 391.
Rigoley de Juvigny, 105.
Rochemont (de), 182, 323, 552, 555, 556.
Rolland, 3, 60, 317, 327*, 510.
Romagnesi, 265.
Rossi (Luigi), 13, 27.
Rosso, 279.
Rouart et Lerolle, 30, 451.
Rouché, 131.
Rousseau, 18, 22, 61, 65, 91, 92, 98, 99, 104, 118, 124, 126, 127, 160, 168, 169, 176, 177, 181, 182, 184-187, 190, 191, 200, 215, 216, 230, 234, 237, 244, 245, 252-254, 258, 260, 261, 265, 266, 271, 272, 274, 275, 277, 283 287, 298, 302, 308, 315, 316, 328, 337, 338, 344, 369, 370, 382, 389, 391-393, 397, 398, 401, 403, 405, 406, 408, 412, 417, 424, 425, 429, 435, 437, 438-440, 451-453, 461, 464, 467, 470, 472, 473, 477-479, 493, 498-500, 503, 504, 506-508, 514-516, 528, 534-536, 544, 546, 548, 554, 559, 564.
Rouxel, 69, 106.
Roy, 23*, 24, 35*, 48, 53, 96, 106, **113**, 552*, 566.
Royer, 107.

Sacchini, 47.
Saint-Evremond, 10*, 91*.
Saint-Hilaire (Cécile de), 567*.
Saint-Lambert, 90, 382, 429.
Saint-Mard (de) : Voir *Rémond de Saint-Mard*.
Saint-Saëns, 107, 451, 569*.
Sallé (Mlle), 26, 78, 117, 129, 376, 377, **378-379**, 381, 406,

Salomon, 285.
Sammartini, 313.
Saurin, 113,
Scarlatti (Alessandro), 17, 27, 30, 177, 234, 235, 242, 252, 287, 315, 475, 518, 528.
Scarlatti (Domenico), 313.
cheibe, 180, 275, 317.
Schieffer, 524.
Schiller, 547.
Schneider (Max), 158*.
Schneider (René), 567.
Schumann, 392.
Schütz, 177.
Sedaine, 212.
Serré (de), 211, 520.
Servandoni, **119**, 121, 122.
Sévigné (Mme de), 11.
Sénèque, 7.
Shakespeare, 9, 67, 381.
Slodtz, 120, 122.
Soleinne (de), 42*, 62, 113.
Solerti, 451*.
Sophocle, 93.
Soufflot, 117.
Spinoza, 467.
Stamitz, 326, 512, 543.
Steffani, 274, 275, 530.
Stradella, 27.
Stuck (Jean-Baptiste), 30, 31.
Subligny (Mlle), 378.
Sulzer, 501.

Tabourot, 532*.
Telemann, 137, 138, 158, 327.
Ténéo, 3.
Terrasson, 6*.
Tessier, 13, 28, 33, 36, 130*, 376.
Testelin, 423.
Thévenard, 260.
Thianges (Mme de), 26.
Thiériot, 68, 108, 113, 566.
Thomas (Ambroise), 152.
Thuret (de), 117, 529.
Tiersot, 421*, 462.
Titon du Tillet, 18, 26, 33, 109, 330, 357, 516, 531.
Tocqué, 257.
Toeschi, 326.
Torelli, 14.
Travenol, 13, 34, 258, 513, 557.
Tremblin, 120.
Tressan (de), 62.
Tribou, 259.
Vadé, 87.
Vander Straeten, 73, 107.
Vatielli, 288*.
Vauvenargues, 105, 106, 567.
Vestris, 378.
Vestris (Mlle), 379.
Vigarani, 13, 14.
Villeneuve, 25.
Villeroi (Marquise de), 42.
Vinci, 177, 182, 567.
Virgile, 96.
Vivaldi, 313.
Vivonne (duc de), 26.
Voisenon, 62, 90*, 232.
Voltaire, 6, 9, 32, 39, 40, 64, 65, 68, 72, 73, 90, 102, 106, **107-108**, 109, 113, 139, 140, 161, 221, 288, 376, 377, 550, 557, 566.

Wagner, 12, 91, 92, 198, 201, 366, 410, 431, 492, 546, 555, 568, 569,
Watteau, 20, 23.
Whirsker, 161.

Zeller, 177.

TABLE DES PLANCHES

Pl. I. — Portrait de Rameau : dessin de Carmontell (Musée de Chantilly) 49

Pl. II. — Représentation de *la Princesse de Navarre* à Versailles (détail) : dessin de Cochin pour l'estampe sur le même sujet (Musée de l'Opéra) 65

Pl. III. — Hippolyte, porté par les Zéphyrs, est rendu par Diane à Aricie (Gravure du *Recueil Général des Opéras*, XV, 329). — Prison de Dardanus : estampe de Daumont, d'après Piranesi (Bibliothèque Sainte-Geneviève) 121

Pl. IV. — Castor et Télaïre, Pollux et Phébé : dessins coloriés, par Foëch et Whirsker (Musée de l'Opéra) 161

Pl. V. — Zoroastre et Abramane : deux dessins de costumes (Archives de l'Opéra) . . . 209

Pl. VI. — M^lle^ Fel : pastel de la Tour (Musée de Saint-Quentin) 233

Pl. VII. — Jélyotte : estampe de Châtelain, d'après le tableau de Tocqué — M^lle^ Pélissier : estampe de Daullé, d'après le tableau de Drouais (Bibliothèque Nationale 257

Pl. VIII. — L'Amour : dessin de costume (Archives de l'Opéra). — Zéphyre, dessiné et gravé par Martin (Bibliothèque de l'Arsenal) 289

Pl. IX. — Furie : dessin de Martin, gravé par Gaillard. — Démon : dessiné et gravé par Martin (Bibliothèque de l'Arsenal) 321

Pl. X. — Furie, dans *Zoroastre*. — L'Air, dans *Zoroastre* : dessins de costumes (Archives de l'Opéra 353

Pl. XI. — M^lle^ Camargo : tableau de Lancret. (Musée de l'Ermitage, Petrograd.) 377

Pl. XII. — M^lle^ Sallé : estampe de Larmessin, d'après le tableau de Lancret (Bibliothèque Nationale 393

Pl. XIII. — M^lle^ Puvignée, dans la statue animée de *Pygmalion* : dessin de Boquet (Musée de l'Opéra). — Les Trois Grâces : dessin de costumes (Archives de l'Opéra). 417

Pl. XIV. — Autographe musical de Rameau : Sarabande de *Zéphyre* (Archives de l'Opéra). 449

Pl. XV. — Buste de Rameau par Caffieri (Bibliothèque Sainte-Geneviève). 497

Pl. XVI. — Dialogue entre Lully, Rameau et Orphée dans les Champs-Elysées : estampe en tête du livre anonyme de Moline, portant le même titre (1774). 561

TABLE DES MATIÈRES

Pages.

PRÉFACE 1

INTRODUCTION

L'OPÉRA FRANÇAIS DE LULLY A RAMEAU (1687-1733)

Origines de l'opéra français 5

I. — LE GENRE DE L'OPÉRA FRANÇAIS A LA MORT DE LULLY 6
Le poème, 6. — La musique, 10. — La mise en scène, 12. — La danse, 15. — Le problème de l'union des arts, 17.

II. — DE LULLY A RAMEAU 18
Persistance de la tradition lulliste, mais transformation progressive, 18.

a) *L'opera-ballet* 21
Définition, 21. — *L'Europe galante* (1697), 22. — Vogue du nouveau genre, 23. — Le « ballet-héroïque », 24. — Les « fragments » et l' « acte de ballet », 25.

b) *L'influence italienne* 26
Combattue par Lully, 26. — Très active après sa mort, 27. — Les cantates et les sonates, 28. — L'influence italienne et l'opéra français, 30.

c) *Les musiciens* 31
Campra, 31. — Destouches, 33. — Mouret, 34. — Autres musiciens, 35.

Importance de cette période, 38.

CHAPITRE PREMIER

COUP D'ŒIL D'ENSEMBLE SUR L'ŒUVRE DRAMATIQUE DE RAMEAU

Tableau chronologique et classement méthodique 39

I. — LES PIÈCES EN PLUSIEURS ACTES A INTRIGUE SUIVIE 42

a) *Les tragédies lyriques* 42
Hippolyte et Aricie, 42. — *Castor et Pollux*, 44. — *Dardanus*, 46. — *Zoroastre*, 48. — *Abaris ou les Boréades*, 51.

b) *Les pastorales héroïques* 52
Zaïs, 52. — *Naïs*, 54. — *Acante et Céphise*, 56.

Pages.

c) *Comédies lyriques et comédie-ballet* 57
Platée, 58. — *Les Paladins*, 61. — *La Princesse de Navarre*, 63.

II. — Les opéras-ballets 65
Les Indes galantes, 66. — *Les Fêtes d'Hébé ou les Talents lyriques*, 68. — *Les Fêtes de Polymnie*, 70. — *Le Temple de la Gloire*, 72. — *Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour*, 74. — *Les Surprises de l'Amour*, 76.

III. — Les pièces en un acte 78
Pygmalion, 78. — *La Guirlande*, 80. — *Daphnis et Eglé*, 81. — *Lysis et Délie*, 81. *Les Sybarites*, 82. — *La Naissance d'Osiris*, 83. — *Anacréon* (de 1754), 84. — *Zéphyre*, 85. — *Nélée et Myrthis*, 85. — *Io*, 86.

Évolution du style dramatique de Rameau, 86.

CHAPITRE II

LE LIVRET

I. — Les sujets 89
Le merveilleux dans les pièces à intrigue suivie, 89. — La dispute pour et contre le merveilleux, 90. — Le merveilleux dans l'opéra-ballet et dans les pièces en un acte, 93.

II. — La mise en œuvre 95
La coupe du sujet en cinq actes ou en trois actes, 95. — Le prologue, 96. — La conduite de l'action, 98. — Le divertissement, 99. — Manque d'intérêt dans le développement de l'intrigue, 100. — Néanmoins, occasions de musique dramatique, 101. — Le style des livrets : faiblesse et platitude, 101. — Le récitatif, l'air et le canevas, 102.
Doléances des contemporains, 104. — Vers le drame musical, 105.

III. — Rameau et le livret 106
a) *Le choix des librettistes* 106
Voltaire, 107. — Pellegrin, 108. — Fuzelier, 108. — Bernard, Montdorge, La Bruère, 109. — Autreau, Collé, 110. — Cahusac, 110. — Marmontel, 112.

b) *Les idées de Rameau sur le livret* 113
Dédain de Rameau pour le livret, 113. — Cependant, interprétation minutieuse du texte, et retouches après la représentation, 115. — La conception musicale de l'opéra, 116.

IV. — Digression sur le spectacle 116
La salle de l'Opéra de Paris, 117.

a) *Les décors* 118
Impressions diverses des contemporains, 118. — Servandoni, 119. — Boucher, 119. — Autres décorateurs, 120. — Quelques décors marquants des opéras de Rameau, 121. — Importance de la décoration dans la conception de l'opéra, 123.

b) *Les machines* 124
Représentation des phénomènes naturels, 124. — Les prodiges du merveilleux, 125. — Imperfection et ridicules de l'exécution, 126.

c) *Les costumes* 127
Magnificence, 127. — Manque de vraisemblance et de couleur locale, 128. — Paniers et tonnelets, 129. — Velléités de réforme, 129. — Quelques costumes, 131.
Ces conventions et ces invraisemblances laissent subsister malgré tout l'émotion dramatique, 131.

CHAPITRE III

LE RÉCITATIF

Pages.

Les résistances du public et les jugements généralement sévères des critiques du temps ne doivent pas nous prévenir contre le récitatif de Rameau 132

I. — Le récitatif simple 133
Sa définition et son emploi, 133. — Rameau, quoi qu'on en ait dit, le considère comme une partie essentielle de l'opéra, 135. — Continuation originale de la pratique de Lully, 135.

a) *La déclamation rythmique* 136
La prosodie et les changements de mesure, 136. — Les coupes du vers, 137. — Les finales muettes, 139. — Les contretemps et les syncopes, notamment dans les répliques du dialogue, 140. — Le récitatif de Rameau se modèle sur le sens du discours, sans égard pour la rime ni pour les césures de pure convention, 141.

b) *La déclamation mélodique* 142
Les grands intervalles, plus fréquents que chez Lully, 142. — Emploi des divers intervalles, 143. — Les formules caractéristiques : Le déploiement d'harmonie, 150. — Les formules de cadences, 152.

c) *Le « tour de chant »* 154
Les intervalles descriptifs, 154. — Les formules d'inspiration musicale : montées et descentes diatoniques, 155. — Les dérogations au syllabisme : Les vocalises, 156. — Les agréments, 158. — Fréquence et valeur des passages chantants dans le récitatif simple de Rameau, 161.

d) *L'harmonie et la basse-continue* 163
Rapport de l'harmonie du récitatif avec la succession des idées exprimées par les paroles, 163. — Perfectionnement de la pratique de Lully, notamment pour l'emploi des fonctions tonales, pour les dissonances, et surtout pour les modulations, 168. — Rôle de la basse-continue, réalisée par le clavecin, 169. — Figurations mélodiques de la basse, souvent dans une intention expressive ou descriptive, 170.

Haute valeur des pages marquantes du récitatif simple de Rameau, 173. — Pourquoi ce récitatif a été généralement méconnu du public, 175.

II. — Le récitatif accompagné 176
C'est Rameau qui a le plus contribué, avant Gluck, à développer l'emploi du récitatif accompagné, 176.

a) *Le récitatif accompagné solennel* 177
Les longs accords et les doubles cordes, 177. — Occasions du récitatif accompagné solennel, 178. — La question de la mesure, 180. — L'accompagnement peut revêtir malgré tout une certaine variété, 180.

b) *Le récitatif accompagné pathétique* 181
Eviter le terme de « récitatif obligé », 181. — Occasions du récitatif accompagné pathétique, 182. — Caractère de l'accompagnement, 185. — La violence et la mesure, 186.

c) *Autres aspects du récitatif accompagné* 187
Le récitatif « accompagnant », 187. — Le récitatif accompagné intermittent, 188. — Le récitatif accompagné épisodique, 189.

Liberté et variété du récitatif accompagné de Rameau, qui annonce et devance la pratique de Gluck, 189.

Pages.

III. — Le récitatif mesuré 189
Définition et occasions du récitatif mesuré, 189.

a) *Phrases isolées* 191
Phrases à répétition textuelle ou variée, 191. — Phrases sans répétition, souvent désignées abusivement par le titre d' « air », 194.

b) *Morceaux étendus de récitatif mesuré* 196
Juxtaposition de plusieurs phrases sans construction régulière, mais avec un accompagnement d'orchestre qui unifie parfois l'ensemble, 196. — Construction plus ou moins régulière, qui peut arriver à rejoindre la forme de l'air, 198.

Le récitatif mesuré est une forme ambiguë, mais féconde, du chant dramatique, 199.

Conclusion sur l'ensemble du récitatif de Rameau : il est plus chantant que celui des Italiens et même de Lully, 199. — Il fait pressentir le chant dramatique moderne, 200.

CHAPITRE IV

LES AIRS

Caractère et emploi des airs de l'opéra français, plus voisins du récitatif que ceux de l'opéra italien. Les airs de Rameau. 202

I. — Les airs des scènes. 204

a) *Les airs du dialogue.* 204
Eclosion des petits airs au milieu du dialogue récitatif, 204. — Les airs indispensables au dialogue, 207. — Les airs maximes, 210. — Valeur dramatique et musicale des airs du dialogue, 212. — Les airs d'appel ou d'exhortation, 214.

b) *Les « monologues »* 215
Définition du « monologue » et son emploi dans l'opéra français, 215. — Exemples marquants dans le théâtre de Rameau, 217. — Importance dramatique du monologue et des « scènes » en général, 221.

II. — Les airs du divertissement. 222
Le divertissement, opposé aux « scènes », 222.

a) *Les danses chantées* 222
Rapport du chant de ces airs avec la mélodie instrumentale dont ils dérivent : Reprise textuelle, 222. — Reprise avec variantes, 224.

b) *Les airs autonomes du divertissement* 226
Les petits airs avec simple basse-continue, 226. — Les airs amorçant un chœur, 227.

c) *Les ariettes.* 229
Définition de l'ariette et son emploi dans l'opéra français, 229. — Les ariettes de Rameau, 232. — Caractère instrumental de l'ariette, et des airs du divertissement en général, 237.

III. — Structure musicale des airs. 237

a) *La construction.* 238
Forme binaire, 238. — Forme rondeau, 240. — Forme tripartite, 245.

b) *L'accompagnement* 247
Simple basse-continue ou accompagnement d'orchestre, 247. — Rapport musical avec le chant : accompagnements syllabiques, harmoniques, ou concertants, 249. — Rapport expressif avec le sens des paroles : expression générale ou expression littérale, 254.

Note sur les différentes voix, 258. — Conclusion sur les airs de l'opéra de Rameau, 261.

CHAPITRE V

LES ENSEMBLES VOCAUX

Pages.

Beaucoup plus fréquents dans l'opéra français que dans l'opéra italien du XVIII^e^ siècle. 263

I. — Ensembles vocaux autres que les chœurs. 264
La discussion sur la vraisemblance, 264

a) *Les duos* 264
Emploi dans le drame : Duos fragmentaires au cours des scènes, 266. — Duos étendus (unanimes ou divergents), 267. — Les duos du divertissement, 269.
Structure musicale : duo continu et duo intermittent, 270. — Duo harmonique et duo polyphonique, 273. — Nature des voix employées, 277. — L'accompagnement et la construction, 278. — Jugement sur les duos de Rameau, 278.

b) *Trios et quatuors* 279
Les trios. Emploi dans le drame : Trios unanimes, 279. — Trios divergents, 280. — Structure musicale, 282.
Les quatuors : leur rareté dans l'opéra français, 281. — Un seul exemple véritable (d'ailleurs remarquable) dans l'opéra de Rameau, 285. — Pas de quintette proprement dit, 287.

II. — Les chœurs. 287
Importance des chœurs dans l'opéra français et particulièrement chez Rameau, 287.

a) *Emploi et place dans le drame* 289
Critiques des « philosophes » contre les chœurs, 289. — Liaison du chœur avec l'action : Les chœurs jouant le rôle d'un personnage, 290. — Les chœurs d'exhortation, les chœurs de constatation et les chœurs décoratifs, 291. — Insuffisance du jeu dramatique des choristes, 293. — Liaison musicale du chœur aux autres éléments de l'opéra : Les chœurs indépendants, soit fragmentaires, soit étendus, 294. — Les chœurs liés musicalement aux morceaux voisins, 295.

b) *Structure musicale* 298
Répartition des voix, 298. — Nombre des parties vocales : les « petits chœurs » (à l'unisson, à deux ou trois parties), 299. — Les « grands chœurs » (à quatre parties, très rarement à cinq), 301. — Les chœurs avec solistes, 302. — Les doubles chœurs, 305. — Disposition des parties vocales : Les chœurs harmoniques, 306. — Les chœurs polyphoniques (« simples » ou « travaillés »), 307. — Accompagnement et construction, 310.

Valeur dramatique des chœurs de Rameau, 311.

CHAPITRE VI

LES SYMPHONIES DRAMATIQUES

Abondance de la musique instrumentale dans l'opéra français. Admiration unanime pour les symphonies de Rameau. Symphonies dramatiques et symphonies de danse. 313

I. — Les ouvertures 314
Rameau, avant Gluck, transforme peu à peu l'ouverture en une véritable symphonie dramatique, 315.

a) *Liaison avec l'action* 317
Les divers cas : les pièces continues avec prologue, 317. — Les pièces continues sans prologue, 319. — Les opéras-ballets, 321.

Pages.

b) *Forme musicale*. 322
Variété des ouvertures de Rameau, 322. — Libre utilisation de la forme lulliste dans les premiers opéras et de la forme italienne dans les dernières œuvres, 323. — Indépendance et originalité absolues pendant la période centrale de sa production, 325. — Importance des ouvertures de Rameau dans l'histoire de la musique française, 325.

II. — Les symphonies descriptives 326
Elles sont provoquées par la nature même du genre de l'opéra, et, d'ailleurs, familières à l'esprit français, 326.

a) *Symphonies pour les phénomènes naturels* 327
Phénomènes terribles : Le tonnerre; 328. — L'orage, la tempête, l'inondation, 329. — Le tremblement de terre, 331. — Phénomènes grandioses ou riants : Le mouvement des eaux, 331. — Le lever du soleil, 332. — Le chant des oiseaux, 333. — L'évocation des paysages agréables, 334.

b) *Symphonies pour les péripéties de l'action* 334
Péripéties marquantes : Les prodiges du merveilleux, 335. — Les actions violentes, 335. — Le « bruit de guerre », 336. — L'entr'acte dramatique, 337. — Mouvements de scène : entrées et sorties des personnages, 340. — Jeux de scène significatifs, 342.

III. — Préludes et interludes. 344
Intérêt psychologique de ce genre de symphonies, 344.

a) *Les préludes*. 344
La « ritournelle », distinguée du prélude, 344. — Son rôle au début des actes, notamment dans l'opéra-ballet et dans les pièces en un acte, 346.
Le prélude proprement dit et ses analogies mélodiques avec l'air qui suit, 349. — Prélude tiré du chant, le plus souvent avec une conclusion originale ou dérivée de l'accompagnement, 349. — Prélude analogue à l'accompagnement qui le continue, 351. — Le « prélude de basses », 354. — L' « annonce », 356. — Caractère dramatique des préludes de Rameau, 356.

b) *Interludes et postludes*. 357
Les interludes : Leur emploi, 357. — Leur contenu musical : Interludes dérivés, soit du chant, soit d'un passage instrumental entendu précédemment, 358. — Interludes originaux, soit uniques, soit répétés d'une manière plus ou moins variée, 360. — Les postludes : Leur emploi, 363. — Leur contenu musical : postludes dérivés ou originaux, 363.

Rôle déjà moderne des symphonies dramatiques dans l'opéra de Rameau, 366.

CHAPITRE VII

LES « SYMPHONIES » DE DANSE

Les airs de danse des Français, universellement admirés, sont répandus dans toute l'Europe, ceux de Rameau en particulier. 367

I. — Rapport avec le drame 368
Union intime de la danse et de l'action dans l'opéra français, 368.

a) *La danse et le livret*. 369
Opportunité et dimensions du divertissement, 369. — « Danse simple » et « danse d'action », 370. — Cahusac et le « ballet figuré », 371. — La pantomime, 373.

b) *L'exécution chorégraphique* 374
La danse « mécanique » : danse basse et danse haute, 374. — La danse expressive, préconisée par M^lle^ Sallé, par Cahusac et par Noverre, 378.

Pages.

c) *La musique médiatrice*. 382
Influence profonde de la musique de Rameau sur les progrès de la danse au XVIII[e] siècle, 383. — L'adaptation de la musique de danse au drame, soit par les « caractères », soit par les actions, 384. — Variété des airs de danse de Rameau, 387.

II. — Structure musicale. 387

a) *Les différents types de danse*. 388
Les appellations traditionnelles ne doivent pas faire méconnaître la fonction dramatique de la plupart des danses de Rameau, 388. — Les danses à deux temps simples : gavotte, bourrée, rigaudon, tambourin, contre-danse, 389. — Les danses à deux temps composés : loure, forlane, gigue, 395. — Les danses à trois temps : sarabande, chaconne, menuet, passepied, 398. — Les danses sans forme fixe : la musette, la marche, l'entrée, « l'air » et sa facilité d'adaptation au drame, 406.

b) *La construction*. 411
La forme binaire : hétérogène ou homogène, monothématique ou bithématique, 411. — La forme rondeau, 416. — La forme chaconne, 417. — Constructions exceptionnelles, groupements de danses, 419. — La structure interne et la « carrure », 420. — Importance des airs de danse de Rameau dans l'histoire de la musique instrumentale, 420.

Fonction dramatique des « symphonies » de danse dans l'opéra de Rameau, 421.

CHAPITRE VIII

L'EXPRESSION DRAMATIQUE ET SES MOYENS

La théorie de l'expression ou « imitation », dans l'esthétique musicale du XVIII[e] siècle et dans la conception particulière de Rameau. — « Peinture physique » et peinture psychologique. — L'expression dans la musique de théâtre. 423

I. — La Mélodie. 429
Rameau est loin d'avoir méprisé l'inspiration mélodique, comme on l'en a souvent accusé. L'expression par la mélodie, 429.

a) *La direction des motifs*. 432
Notes répétées, 432. — Montées et descentes, hauteur et profondeur, 433. — Le choix des voix, 435.

b) *Les intervalles*. 436
Les petits intervalles : Seconde et chromatisme, 436. — Tierce, quarte et quinte, 441. — Les grands intervalles : sixte, septième et octave, 444. — Les intervalles « exorbitants » : neuvième, dixième, onzième et au delà, 448.

c) *Agréments et vocalises* 450
Les agréments et leur importance pour l'expression, 450. — Le trille, le port de voix et le coulé, 453. — Les vocalises dans l'opéra français, 456. — Les mots « lyriques » et l'expression littérale, 457. — Contenu musical des vocalises, 458.

Caractères particuliers de la mélodie de Rameau. 461

II. — L'Harmonie. 464
Rameau utilise dans sa musique de théâtre ses recherches théoriques sur l'harmonie, mais sans aucun excès de science, et toujours en vue de l' « expression », 464. — Les deux « côtés » de l'harmonie (dominante et sous-dominante) et leur valeur expressive, 467.

Pages.

a) *Les accords* 469
Accords consonants ou dissonants, directs ou renversés, 469. — Les intervalles harmoniques et leur emploi expressif : Unisson et octave, quinte, tierce et sixte, 471. — Septième et seconde, 474. — Neuvième et onzième, accords « par supposition », 477.

b) *La modulation*. 480
Sens large du mot « modulation » dans la terminologie de Rameau, 480. — La « modulation » à l'intérieur de la tonalité : Les fonctions tonales (tonique, dominante, sous-dominante, sixième degré), 480. — Les cadences, 482. — La modulation par changement de tonalité : Le côté des dominantes et le côté des sous-dominantes, 484. — Le ton du sixième degré, 486. — Le chromatisme, 487. — L'enharmonie, 488. — Place des modulations : importance des modulations passagères, 491. — Emploi expressif des tonalités et des modalités, 493.

L'écriture harmonique de Rameau : « cacher l'art par l'art même », 497.

III. — Rythme, mouvement et nuances 498

Comment on a pu accuser la musique de Rameau de manquer de rythme, 498. — La mesure et son altération expressive, 499. — Le rythme proprement dit : division égale ou inégale, répétition ou diversité, 502. — Tenues et silences, 504.

Le mouvement comme moyen d'expression, 505. — Oppositions et gradations de mouvement, 507.

Les nuances d'intensité : oppositions et gradations, 508. — Les nuances de pure expression, 510.

IV. — Instrumentation et orchestration 511
Bien qu'il en ait peu parlé dans ses ouvrages théoriques, Rameau a donné au coloris instrumental une attention particulière, 511.

a) *L'instrumentation* 512
L'orchestre de Rameau : Le clavecin, 513. — Les instruments à cordes : violons, basses (basse de viole, violoncelle, contrebasse), « parties », 514. — Les instruments à vent : flûtes, hautbois et musettes, bassons, clarinettes (introduites par Rameau dans l'orchestre de l'Opéra de Paris), 518. — Les cuivres : trompettes et cors, 526. — Les instruments à percussion, 530. —

b) *L'orchestration*. 534

Nombre des parties instrumentales, 534. — Combinaisons de timbres, 537. — L'évolution du style dans les œuvres postérieures à 1750, 541.

Importance de Rameau dans l'histoire de l'orchestre dramatique et même symphonique, 543.

Les occasions de l'expression dramatique (expression littérale et expression générale), 545. — Ses principaux aspects et sa variété dans l'œuvre de Rameau, 546.

CONCLUSION

L'opéra de Rameau est plus dramatique qu'on le croit d'ordinaire 550

Esthétique de l'opéra de Rameau 550
Persistance de la conception dramatique, malgré les transformations survenues depuis Lully, malgré la faiblesse des livrets, malgré l'importance de la musique et du divertissement, 550. — Un spectacle varié, où la juxtaposition ingénieuse du drame et du divertissement constitue une forme d'art du plus haut intérêt, 555.

Pages.

Rameau musicien dramatique 558

Rameau n'est pas un dramaturge, 558. — Mais il est néanmoins un grand musicien dramatique : d'abord, par l'adaptation exacte de sa musique aux circonstances de l'action et aux expressions les plus diverses, 559 ; — ensuite, par la véhémence et le pathétique où il atteint souvent dans les moments culminants du drame, 561. — Signification de l'œuvre de Rameau entre Lully et Gluck, 563.

Puissance, trop méconnue, du génie musical de Rameau, 565.

BIBLIOGRAPHIE 571

INDEX DES NOMS CITÉS 579

TABLE DES PLANCHES 585

1246. — ÉVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY. — 3 30

C# 16168289
FC: S# 0
BR: L# 0

T4-AKD-586